1996

bianco&nero

Gilles Deleuze
Lettera a Serge Daney

Raymond Bellour
Sulla scena del sogno

Suso Cecchi d'Amico
Luchino Visconti
Ritratto di uno sconosciuto

Peter Greenaway
Paesaggi con figure

Tano D'Amico
Cinecittà

Film e libri

1-2

Centro
Sperimentale di
Cinematografia

L I N D A U

bianco&nero

Bianco & Nero

Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia
a. LVII, n. 1-2, gennaio-giugno 1996

Direzione
Orio Caldiron

Redazione
Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini

Hanno collaborato a questo numero:
Gianni Canova, Suso Cecchi d'Amico, Elena Dagrada, Tano D'Amico,
Flavio De Bernardinis, Roberto De Gaetano, Stefano Della Casa, Leonardo Gandini,
Serafino Murri, Lorenzo Pellizzari, Mario Perniola, Mara Polsinelli,
Silvana Silvestri, Silvia Tarquini, Paolo Vernaglione

Si ringraziano: Raymond Bellour, Suso Cecchi d'Amico, Raffaele De Ritis
per l'intervista a Peter Greenaway,
l'editore Quodlibet per il saggio di Gilles Deleuze

Copertina e impaginazione
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Direttore responsabile: Orio Caldiron. Direttore editoriale: Angelo Libertini.
Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione
Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. 06-72.29.43.01, tel. e fax 06-72.22.369

Lindau, via Bernardino Galliari 15 bis, 10125 Torino
Tel. 011-669.39.10, fax 011-669.39.29

Tipografia
A4 Servizi Grafici s.n.c., Chivasso

In copertina:
I racconti del cuscino di Peter Greenaway

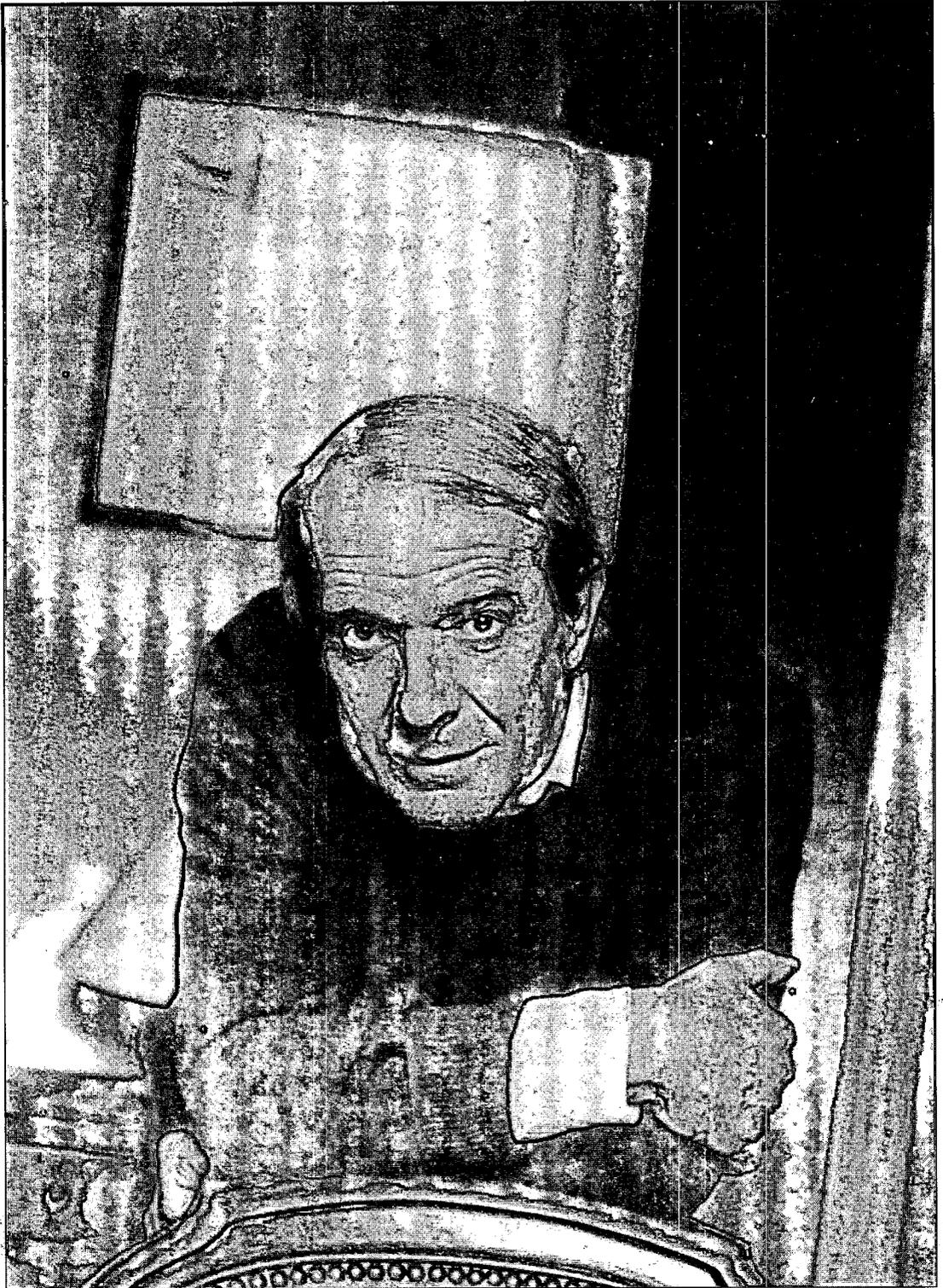
1-2

sommario

Negli ultimi sette anni «Bianco & Nero» è stato – come il Totò di *47 morto che parla* – al tempo stesso vivo e morto, silenzioso e parlante. L'ultimo numero risale all'autunno del 1988. Ma la testata ha continuato ad esistere ospitando la pubblicazione di un'amplissima filmografia critica del muto italiano che è anche l'appassionato risarcimento di un cinema in larga parte perduto – una passività storica, e non un cataclisma naturale, su cui è importante riflettere perché implica il problema del cinema come bene culturale da salvaguardare per il presente e per il futuro, per noi e per le generazioni che verranno.
La ripresa della rivista coincide con il ripristino, dopo un lungo periodo di commissariamento, degli organi collegiali, impegnati in un vasto programma di rinnovamento del Centro Sperimentale di Cinematografia che passa attraverso la ridefinizione delle finalità istituzionali della scuola, della cineteca, dell'editoria. La specializzazione – principio informatore dei vari corsi della scuola, da regia a realizzazione audiovisiva, da sceneggiatura a produzione, da montaggio a fotografia e così via – va ripensata in rapporto ai nuovi scenari del cinema e dell'audiovisivo in cui si vengono definendo nuove figure professionali che richiedono percorsi formativi e intrecci trasversali in grado di saldare insieme specializzazione e formazione generale, professione e creatività, tecniche tradizionali e nuove tecnologie.
Nel momento in cui si riaccende il dibattito sull'insegnamento del cinema e dell'audiovisivo nelle scuole di ogni ordine e grado, il Centro Sperimentale – certo un Centro Sperimentale deciso a riappropriarsi delle proprie, straordinarie potenzialità, scrollandosi di dosso grigiore burocratico e croniche inefficienze – non può non accogliere la sfida di passare dall'attività didattica all'editoria elettronica con la realizzazione di video e di cd rom di argomento cinematografico, utilizzando la lunga esperienza nel settore e le specifiche competenze dei propri docenti.
Se saranno avviati al più presto i lavori di ristrutturazione dello studio televisivo, potranno essere incrementate anche le produzioni sperimentali in grado di coinvolgere allievi, ex-allievi, docenti attraverso iniziative specifiche di grande rilievo anche sul piano del recupero della memoria storica del cinema italiano (come la realizzazione di un vasto, sistematico progetto di interviste ad autori, attori e professionisti) e della valorizzazione dello straordinario patrimonio cinematografico conservato nei cellari della Cineteca Nazionale.
«Bianco & Nero» è parte integrante di un Centro Sperimentale di Cinematografia che riguadagna la propria progettualità culturale all'interno del sistema cinematografico nazionale, intensifica i rapporti con il cinema italiano e internazionale, moltiplica il confronto con le diverse esperienze professionali, non trascura le iniziative nell'ambito della formazione anche al di fuori dei corsi tradizionali. Si tratta di un progetto ambizioso che potrà essere avviato soltanto se docenti e allievi – ma anche quanti altri si riconoscono nel Centro di via Tuscolana – accetteranno la scommessa. La rivista si offre fin d'ora in modo tutt'altro che rituale come momento di riflessione, spazio aperto all'intervento e alla discussione.

Orio Caldiron

b&n

saggi

Gilles Deleuze

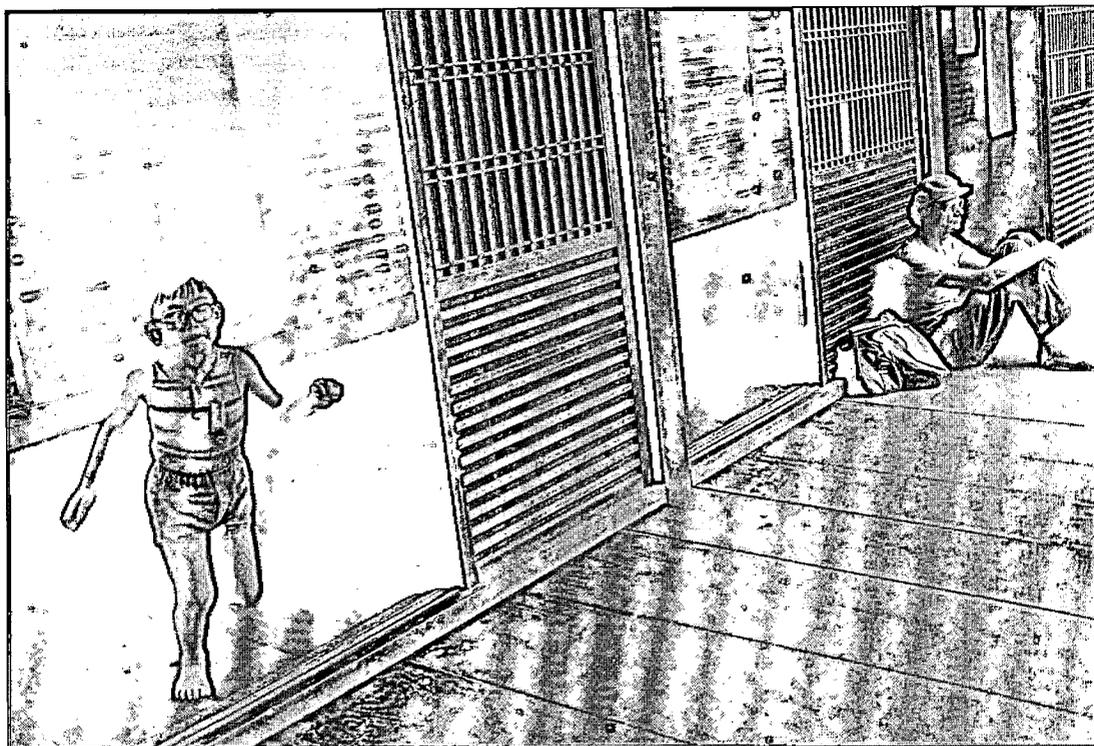
Gilles Deleuze
Lettera a Serge Daney

Il suo precedente libro, *La rampe* (1983), raccoglieva un certo numero di articoli che lei aveva scritto sui «Cahiers du Cinéma». Ciò che ne faceva un libro autentico, era che lei lo divideva secondo un'analisi dei differenti periodi attraversati dai «Cahiers», ma anche e soprattutto secondo l'analisi delle diverse funzioni dell'immagine cinematografica. Un illustre predecessore per le arti plastiche, Riegl, distingueva tre finalità dell'arte: abbellire la Natura, spiritualizzare la Natura, rivaleggiare con la Natura (e «abbellire», «spiritualizzare», «rivaleggiare» assumono in lui un senso decisivo, storico e logico). Lei, nella *periodizzazione* che propone, definisce una prima funzione che si esprime nella domanda: che cosa c'è da vedere dietro l'immagine? E senza dubbio quel che c'è da vedere dietro l'immagine non si presenterà che nelle immagini successive, funzionerà come ciò che fa passare dalla prima immagine alle altre, connettendole in una totalità organica potente, che abbellisce, anche se «l'orrore» fa parte del passaggio. Lei può dire che questa prima età ha per formula *Le secret derrière la porte*[1], «desiderio di vedere di più, di vedere dietro, di vedere attraverso», dove non importa quale oggetto può rivestire il ruolo di un «nascondiglio temporaneo», e dove ogni film si concatena con gli altri in una riflessione ideale. Questa prima età del cinema si definirà attraverso l'arte del Montaggio, che può culminare in grandi trittici e che costituisce l'abbellimento della Natura o l'enciclopedia del Mondo, ma anche attraverso una supposta profondità dell'immagine in quanto armonia o accordo, una distribuzione degli ostacoli e dei passaggi, delle dissonanze e delle risoluzioni in questa profondità, un ruolo degli attori, dei corpi e delle parole proprie al cinema in questa scenografia universale: sempre al servizio di un supplemento del vedere, di un «più da vedere». Nel suo nuovo libro, lei propone la biblioteca di Ejzenštejn, il Gabinetto di Dr. Ejzenštejn, come il simbolo di questa grande enciclopedia.

Ora lei sottolinea che questo cinema non è morto da solo, ma che lo ha assassinato la guerra (il gabinetto di Ejzenštejn a Mosca è diventato proprio un luogo morto, abbandonato, adibito ad altro). Syberberg aveva spinto molto lontano certe osservazioni di Walter Benjamin: bisogna giudicare Hitler come cineasta... Lei stesso osserva che «le grandi messe in scena politiche, le propagande di Stato divenute *tableaux vivants*, le prime manipolazioni umane di massa» hanno realizzato il sogno cinematografico, in condizioni in cui l'orrore penetrava il tutto, dove «dietro» l'immagine non c'era più nient'altro da vedere che i lager, e dove i corpi non avevano più altro concatenamento che i supplizi. Paul Virilio mostrerà a sua volta che il fascismo, fino alla fine, è vissuto in concorrenza con Hollywood. L'enciclopedia del Mondo, l'abbellimento della Natura, la politica come «arte», secondo l'espressione di Benjamin, erano divenuti puro orrore. Il tutto organico non era più che totalitarismo, e il potere non rive-

lava più un autore o un regista, ma la realizzazione di Caligari e di Mabuse («il vecchio mestiere del regista», lei dirà, «non sarà mai più innocente»). E se il cinema doveva rinascere dopo la guerra, questo accadeva necessariamente su nuove basi, su una nuova funzione dell'immagine, su una nuova «politica», su una nuova finalità dell'arte. L'opera di Resnais è forse la più grande, la più sintomatica a questo riguardo: è lui che fa ritornare il cinema dal mondo dei morti. Dal debutto fino al recente *L'amour à mort*, Resnais non ha che un soggetto, corpo o attore cinematografico, l'uomo che ritorna dai morti. Così lei avvicina qui Resnais a Blanchot, «la scrittura del disastro».

Dopo la guerra, dunque, una seconda funzione dell'immagine si esprimeva in una domanda del tutto nuova: che cosa c'è da vedere sull'immagine? Non più: «cosa c'è da vedere dietro?» ma piuttosto: «posso sostenere con lo sguardo quello che, comunque, io vedo e che si svolge su un solo piano?». Ciò che cambiava, allora, era l'insieme dei rapporti dell'immagine cinematografica. Il montaggio poteva divenire secondario, non solamente a vantaggio del celebre "piano-sequenza", ma a vantaggio di nuove forme di composizione e d'associazione. La profondità era denunciata come "illusione", e l'immagine assumeva la sua piattezza di "superficie senza profondità", o di *profondità piana*, alla maniera dei fondi oceanici (e non sarà rinnegata la profondità di campo, per esempio in Welles, uno dei maestri di questo nuovo cinema, che fa vedere tutto in un immenso colpo d'occhio e destituisce l'antica profondità). Le immagini non si concatenavano più seguendo l'ordine univoco dei loro tagli e dei loro raccordi, ma diventavano l'oggetto di riconcatenamenti sempre nuovi e ricomposti al di sopra dei tagli e nei falsi raccordi. Cambiava anche il rapporto dell'immagine con i corpi e gli attori cinematografici: i corpi diventavano più danteschi, cioè non erano più presi in azioni, ma in posture, con i loro specifici concatenamenti (ciò che lei mostra anche qui, a proposito della Akerman, di Straub, o in una pagina stupefacente dove lei dice che l'attore, in una scena d'alcolismo, non deve più accompagnare il movimento, e barcollare come nel vecchio cinema, ma al contrario deve conquistare una postura, quella tenuta da un vero alcolizzato). Cambiava ancora il rapporto delle immagini con le parole, i suoni, la musica, nelle dissimmetrie fondamentali del sonoro e del visivo, che davano all'occhio un potere di leggere l'immagine, ma anche all'orecchio un potere di rendere allucinanti i più piccoli rumori. Insomma, questa nuova età del cinema, questa nuova funzione dell'immagine, era una *pedagogia della percezione*, che veniva a rimpiazzare *l'enciclopedia del mondo* ridotta a brandelli: cinema del veggente che non si propone certo di abbellire la natura, ma la spiritualizza, al più alto grado di intensità. Come ci si potrebbe chiedere cosa c'è da vedere dietro l'immagine (o nella successione delle immagini), quando non si sa perfino vedere quel che c'è dentro o sopra, finché manca l'occhio dello spirito? E possiamo segnarli bene i vertici in questo nuovo cinema, ma sarà sempre una pedagogia che ci condurrà, pedagogia-Rossellini, «pedagogia straubiana, pedagogia godardiana», lei diceva in *La rampe*, alle quali aggiunge adesso la pedagogia di Antonioni, quando analizza l'occhio e l'orecchio del geloso come un'«arte poetica» che rivela tutto ciò che è atto a dileguarsi, a sparire, e innanzitutto una donna su un'isola deserta...

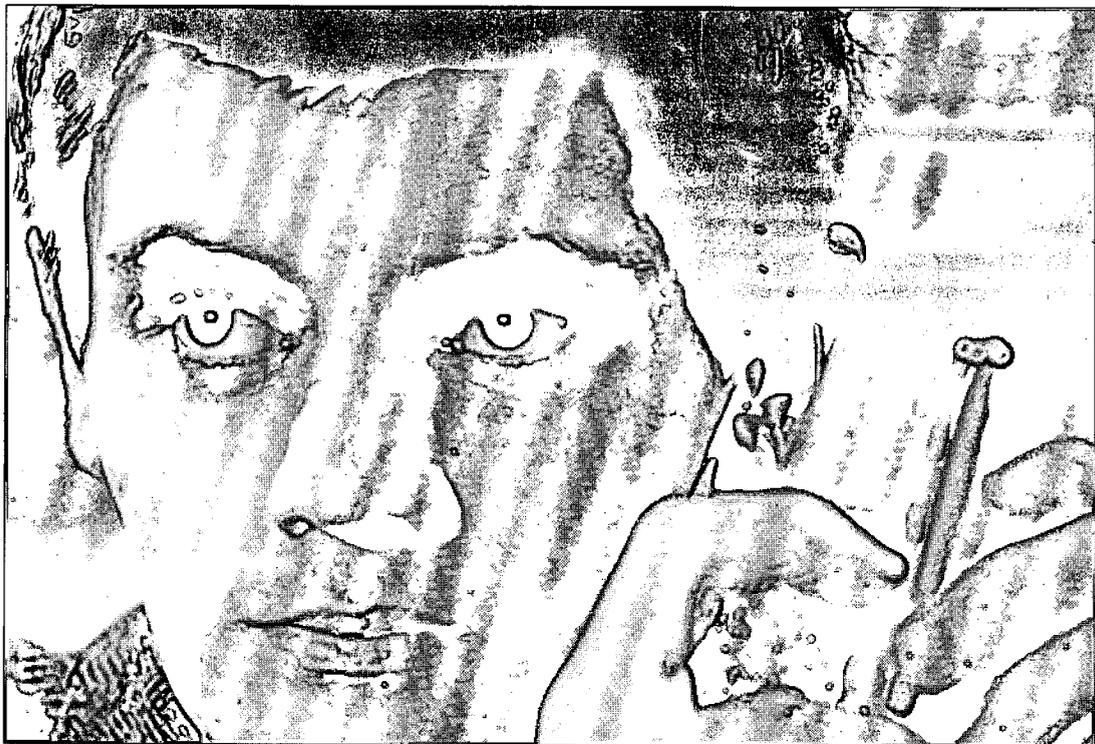
Se lei si colloca in una tradizione critica, è quella di Bazin e dei «Cahiers», come Bonitzer, Narboni o Schefer. Lei non ha rinunciato a trovare un legame profondo del cinema con il pensiero, e a mantenere una funzione allo stesso tempo poetica e estetica della critica del cinema (mentre molti nostri contemporanei hanno creduto necessario ripiegare sul linguaggio, su un formalismo linguistico, per salvare la serietà della critica). Lei ha quindi mantenuto la grande concezione della prima età: il cinema come nuova Arte e nuovo Pensiero. Soltanto

Serge Daney

che, nei primi critici e cineasti, da Ejzenštejn o Gance a Elie Faure, questa è inseparabile da un ottimismo metafisico, l'arte totale delle masse. La guerra e i suoi antecedenti hanno al contrario imposto un pessimismo metafisico radicale. Ma lei ha mantenuto un ottimismo divenuto critico: il cinema resterà legato, non più a un pensiero trionfante e collettivo, ma a un pensiero rischioso, singolare, che non si afferra e non si conserva che nella sua "impotenza", come quello che ritorna dai morti, e affronta la nullità della produzione generale.
È una terza età, una terza funzione dell'immagine, un terzo rapporto che prendeva forma. Non più: cosa c'è da vedere dietro l'immagine? né: come vedere l'immagine stessa? ma: come inserirsi, come insinuarsi, giacché ogni immagine scivola sulle altre immagini, poiché «il fondo dell'immagine è sempre già un'immagine», e l'occhio vuoto, una lente a contatto? E lei là poteva dire che il cerchio si chiudeva, che Syberberg raggiungeva Méliès, ma in un lutto divenuto interminabile e in una provocazione divenuta senza oggetto, che rischiano di far ribaltare il suo ottimismo critico in pessimismo critico. In effetti, due fattori differenti si incrociano sotto questo nuovo rapporto dell'immagine: da una parte lo sviluppo interno del cinema, alla ricerca delle sue nuove combinazioni audio-visive e dei suoi grandi pedagoghi (non soltanto Rossellini, Resnais, Godard, gli Straub, ma Syberberg, Duras, Oliveira...), ricerche che potrebbero trovare nella televisione un campo e dei mezzi eccezionali; dall'altra, lo sviluppo proprio della televisione per se stessa, nel suo fare concorrenza al cinema, nel suo "realizzarlo" e "generalizzarlo" effettivamente. Ora, per quanto siano intrecciati, questi due aspetti sono fondamentalmente differenti, *e non funzionano allo stesso livello.* Perché se il cinema cercava nella televisione e nel video un "ripetitore" per le nuove funzioni esteti-

che e noetiche; la televisione da parte sua (malgrado i primi rari sforzi) si assicurava innanzitutto una *funzione sociale* che spezzava in anticipo ogni "ripetitore", si appropriava del video, e sostituiva tutt'altri poteri alle possibilità della bellezza e del pensiero.
Nasceva allora un'avventura simile a quella della prima età: come il potere autoritario, culminante nel fascismo e nelle grandi manipolazioni di Stato, aveva reso impossibile il primo cinema, il nuovo potere sociale del dopoguerra, di sorveglianza o di controllo, rischiava di uccidere il secondo cinema. Controllo è il nome che Burroughs dava al potere moderno. Lo stesso Mabuse cambiava volto, e operava attraverso televisori. Di nuovo, il cinema non moriva di morte naturale: era ancora all'inizio delle sue nuove ricerche e creazioni. Ma la morte violenta consisterebbe in questo: invece di avere l'immagine un'altra immagine al suo fondo, e l'arte attendere al suo stadio di «rivaleggiare con la Natura», tutte le immagini non ne rimanderanno che una sola, quella del mio occhio vuoto a contatto con una non-Natura, spettatore controllato passato nell'incavo, a contatto dell'immagine, inserito nell'immagine. Alcune recenti inchieste mostrano come uno degli spettacoli più apprezzati sia assistere dal vivo a una trasmissione televisiva: non è questione di bellezza né di pensiero, ma di essere a contatto con la tecnica, di toccare la tecnica. Lo zoom-contatto non è più nelle mani di Rossellini, ma è diventato il comportamento universale della televisione; il raccordo, per il quale l'arte abbelliva e spiritualizzava la Natura e poi rivaleggiava con essa, è diventato l'"inserirsi" televisivo. La visita all'azienda, con la sua disciplina severa, è diventata lo spettacolo ideale (come si realizza una trasmissione?), e l'"arricchimento" è il valore estetico supremo. L'enciclopedia del mondo e la pedagogia della percezione sono crollate, a vantaggio di una formazione professionale dell'occhio, un mondo di controllori e di controllati che comunicano nell'ammirazione della tecnica, niente altro che la tecnica. Ovunque la lente a contatto. È qui che il suo ottimismo critico si trasforma in pessimismo critico.
Il suo nuovo libro prolunga il primo. Si tratta ora di entrare in questo confronto cinema-televisione, nei loro due differenti livelli. Benché lei vi alluda spesso, non circoscrive mai il problema in un confronto astratto tra l'immagine cinematografica e le nuove immagini. Il suo funzionalismo fortunatamente lo impedisce. E, certo, lei non ignora da questo punto di vista che la televisione ha una funzione estetica potenziale quanto qualsiasi altro mezzo d'espressione, e che d'altra parte il cinema non ha mai cessato di scontrarsi dall'interno con dei poteri che hanno avversato fortemente una sua eventuale finalità estetica. Ma quel che mi pare interessante in *Ciné journal*, è che lei cerchi di fissare due "fatti", con le loro condizioni. Il primo è che la televisione, malgrado dei tentativi importanti e spesso realizzati da grandi registi, non ha cercato la sua specificità in una funzione estetica ma in una funzione sociale, funzione di controllo e di potere, regno del piano medio che rifiuta ogni avventura della percezione, in nome dell'occhio professionale. Sicché, quando c'è una innovazione, questa può essere in un aspetto inatteso, in una circostanza eccezionale: secondo lei, quando Giscard inventa l'inquadratura vuota alla televisione, o quando una marca di carta igienica fa rinascere la commedia americana. Il secondo fatto è che, al contrario, il cinema, malgrado tutti i poteri che ha servito (e anche instaurato), ha sempre "conservato" una funzione estetica e noetica, anche se questa funzione era fragile o mal capita. La comparazione non deve quindi farsi tra tipi d'immagini, ma tra la funzione estetica del cinema e la funzione sociale della televisione: si tratta di una comparazione che, secondo lei, non solo è instabile, ma che deve farsi instabile, che non ha senso che nel suo essere instabile.
Bisogna ancora fissare le condizioni di questa funzione estetica del cinema. È a questo proposito, mi sembra, che lei dice delle cose molto curiose domandando a se stesso che cos'è

un critico cinematografico. Lei fa l'esempio di un film come *L'oro dei legionari*, che ignora tutte le proiezioni per la stampa, rifiuta la critica come perfettamente inutile e reclama un rapporto diretto con il pubblico in quanto "consenso sociale". Ciò è perfettamente giustificato perché questo cinema non ha alcun bisogno della critica per riempire, non soltanto le sale, ma l'insieme delle sue funzioni sociali. Se la critica ha un senso, è quindi nella misura in cui un film presenta un supplemento, una sorta di scarto con un pubblico ancora virtuale, tanto che bisogna guadagnare tempo, e conservarne delle tracce aspettando. Senza dubbio questa nozione di «supplemento» non è semplice, forse lei la prende da Derrida, e la reinterpreta a modo suo: il supplemento è veramente la funzione estetica del film, precaria, ma isolabile in certi casi e a certe condizioni, un po' d'arte e di pensiero. Così lei fa di Henri Langlois e di André Bazin una grande coppia. Perché uno «aveva un'idea fissa, mostrare che il cinema meritava di essere conservato», e l'altro, «la stessa idea ma all'inverso», mostrare che il cinema conservava, conservava tutto ciò che valeva la pena di essere conservato, «specchio singolare la cui pellicola fisserebbe l'immagine». Come possiamo dire che un materiale così fragile conserva? E che significa conservare, che sembra una funzione molto modesta? Non si tratta del materiale, ma dell'immagine stessa: lei mostra che l'immagine cinematografica conserva in sé, conserva l'unica volta in cui un uomo ha pianto, in *Gertrud* di Dreyer, conserva il vento, non le grandi tempeste a funzione sociale, ma «là dove la camera gioca con il vento, lo precede, lo segue», come in Sjöström o in Straub, conserva e guarda tutto ciò che può l'essere, dei ragazzi, delle case vuote, dei platani come in *Senza tetto né legge* della Varda, e ovunque in Ozu, conserva, ma sempre in controtempo, perché il tempo cinematografico non è quello che scorre, ma quello che dura e coesiste. Conservare, in questo senso, non è una cosa da poco, è creare, creare sempre un supplemento (sia per abbellire la Natura, sia per spiritualizzarla, sia per rivaleggiarvi). Appartiene al supplemento di non poter essere che creato, ed è la funzione estetica o noetica essa stessa supplementare. Lei potrebbe farne una lunga teoria, ma preferisce parlarne molto concretamente, più vicino alla sua esperienza di critico, nella misura in cui il critico è, secondo lei, colui che «veglia» sul supplemento, e libera così la funzione estetica del cinema.

Perché non riconoscere alla televisione questa stessa potenza di supplemento, o di creazione che conserva? In linea di principio, nulla vi si dovrebbe opporre, come per gli altri mezzi, se le funzioni sociali della televisione (i giochi, l'informazione) non soffocassero l'eventuale funzione estetica. Così com'è, la televisione, è il consenso per eccellenza: è la tecnica immediatamente sociale, che non lascia sussistere scarto alcuno con il sociale, è il tecnico-sociale allo stato puro. Come la formazione professionale, l'occhio professionale lascerebbe sussistere un supplemento in quanto avventura della percezione? Così, se si dovesse scegliere fra le pagine più belle del suo libro, citerei quelle dove lei mostra che il replay, l'instant-replay, viene a rimpiazzare in televisione il supplemento o l'autoconservazione, della quale, di fatto, è il contrario; quelle dove lei rifiuta ogni possibilità di *saltare* dal cinema alla comunicazione, o di stabilire uno «scambio» dall'uno all'altra, perché uno scambio non si potrebbe stabilire che con una televisione dotata di un supplemento non comunicativo, un supplemento che si chiamerebbe Welles; quelle nelle quali lei spiega che l'occhio professionale della televisione, il famoso occhio tecnico-sociale attraverso il quale lo spettatore stesso è invitato a vedere, genera una perfezione immediata e sufficiente, istantaneamente controllabile e controllata. Perché lei non si concede alcuna approssimazione, e non critica la televisione per le sue imperfezioni, ma per la sua perfezione pura e semplice. Essa ha trovato il modo d'arrivare a una perfezione tecnica, che coincide strettamente con l'assoluta nullità estetica e

noetica (da cui la visita all'azienda in quanto nuovo spettacolo). È Bergman che glielo conferma con molta allegria, e amore per ciò che la televisione avrebbe potuto apportare alle arti: *Dallas* è assolutamente nullo, e perfetto tecnicamente-socialmente. In un altro genere, si direbbe lo stesso per *Apostrophes*: letteralmente (esteticamente e noeticamente) è nullo, e tecnicamente perfetto. Dire che la televisione non ha anima, significa dire che non ha supplemento, salvo quello che lei gli presta, nel momento in cui descrive il critico spossato nella sua camera d'albergo, che accende ancora una volta la televisione, e verifica che tutte le immagini si equivalgono, avendo perduto il presente, il passato e l'avvenire, a solo profitto di un tempo che scorre.
È dal cinema che è nata la critica più radicale dell'informazione, per esempio con Godard, o in un altro modo con Syberberg (non semplicemente nelle loro dichiarazioni, ma con la loro opera concreta): è dalla televisione che nasce il nuovo rischio di una morte del cinema. Questo confronto sempre diseguale e precario, le è sembrato necessario andarlo "a vedere" più da vicino. Il cinema aveva affrontato una prima morte, sotto i colpi del potere autoritario culminante nel fascismo. Perché la seconda eventuale morte passa per la televisione come la prima attraverso la radio? Perché la televisione è la forma sotto la quale i nuovi poteri di "controllo" divengono immediati e diretti. Andare al cuore di questo confronto, sarebbe chiedersi se il controllo non possa essere rovesciato, messo al servizio della funzione supplementare che s'oppone al potere: inventare un'arte del controllo, che sarebbe come una nuova resistenza. Portare la lotta al cuore del cinema, fare che il cinema ne faccia il *suo* problema invece di incontrarlo dal di fuori: è quello che Burroughs ha fatto per la letteratura, quando ha sostituito il punto di vista del controllo e del controllore a quello dell'autore e dell'autorità. Ora non è, come lei suggerisce, lo stesso tentativo fatto da Coppola per il cinema, con tutte le sue incertezze e le sue ambiguità, ma anche con la sua reale battaglia? E lei dà il bel nome di *manierismo* a questo stato di contrazione e convulsione, sul quale il cinema fa leva per rivoltarsi contro il sistema che vuole controllarlo o sostituirlo. «Manierismo», è così che lei ha già definito in *La rampe* il terzo stato dell'immagine: quando non c'è più nulla da vedere dietro, quando non c'è più granché da vedere sopra né dentro, ma quando l'immagine scivola sempre su un'immagine preesistente, presupposta, quando «il fondo dell'immagine è sempre già un'immagine», all'infinito, ed è appunto questo che bisogna vedere.
Si tratta dello stadio dove l'arte non abbellisce più né spiritualizza la Natura, ma entra in competizione con essa: è una perdita di mondo, è il mondo stesso che si è messo a fare "del" cinema, un cinema qualsiasi, ed è ciò che costituisce la televisione, quando il mondo si mette a fare del cinema qualsiasi, e quando, come lei dice, «non arriva più nulla agli umani, ma è all'immagine che tutto arriva». Si potrebbe anche dire che la coppia Natura-corpo, o Paesaggio-uomo, ha fatto spazio alla coppia Città-cervello: lo schermo non è più una porta-finestra (dietro la quale...), né un quadro-piano (nel quale...), ma una tavola di informazioni sulla quale scivolano le immagini come dei "dati". Ma giustamente, come parlare ancora d'arte, se è il mondo che fa il *suo* cinema, direttamente controllato e immediatamente trattato dalla televisione che esclude ogni funzione supplementare? Bisognerebbe che il cinema smettesse di farne, smettesse di fare del cinema, che sviluppasse dei rapporti specifici con il video, l'elettronica, le immagini numeriche, per inventare una nuova resistenza e opporsi alla funzione televisiva di sorveglianza e di controllo. Non si tratta di corto-circuitare la televisione – come sarebbe possibile? – ma di impedire alla televisione di tradire o di corto-circuitare lo sviluppo del cinema nelle nuove immagini. Perché, come lei mostra, «avendo la televisione disprezzato, messo in minoranza, soffocato il suo divenire video, il solo per il quale aveva

Jean-Baptiste Thierré in «Muriel, il tempo di un ritorno» di Alain Resnais

una chance di farsi erede del cinema moderno del dopoguerra [...], del gusto dell'immagine scomposta e ricomposta, della rottura con il teatro, di un'altra percezione del corpo umano e del suo "bagno" di immagini e suoni, bisogna sperare che questo sviluppo della videoarte minacci a sua volta la televisione». È da qui che prenderebbe forma la nuova arte della Città-cervello, o della rivalità con la Natura. E questo manierismo presenterebbe già dei percorsi o dei sentieri diversi, gli uni condannati, gli altri incerti e pieni di speranza. Manierismo della "previsualizzazione" attraverso il video, in Coppola, dove l'immagine è già fabbricata fuori della macchina da presa. Ma tutt'altro manierismo, con delle tecniche severe e tanto più sobrie, in Syberberg, dove le marionette e le proiezioni frontali fanno sviluppare l'immagine su un fondo di immagini. È lo stesso mondo dei videoclip, degli effetti speciali e del cinema dello spazio? Forse i videoclip, fino alla loro rottura con i tentativi onirici, avrebbero potuto partecipare a questa ricerca di «nuove associazioni», che Syberberg reclama, abbozzare i nuovi circuiti cerebrali di un cinema dell'avvenire, se non fossero stati immediatamente catturati da un mercato della canzonetta, fredda organizzazione della debolezza del cervelletto, crisi di epilessia minuziosamente controllata (un po' come, nell'età precedente, il cinema si era trovato espropriato dallo «spettacolo allora isterico» delle grandi propagande...). E forse il cinema dello spazio avrebbe potuto partecipare a una creazione estetica e noetica, se avesse saputo dare al viaggio un'ultima ragione d'essere, come voleva Burroughs, se avesse saputo rompere con il controllo di un «bravo ragazzo sulla Luna che non ha dimenticato il suo libro di preghiere», e comprendere meglio l'inesauribile lezione di Michael Snow in *La région centrale*, che inventa la tecnica più sobria per far girare l'immagine sull'immagine, e la

natura selvaggia sull'arte, spingendo il cinema fino al puro *Spatium*. E come giudicare a priori le ricerche su immagini-suono-musica come sono state avviate nell'opera di Resnais, di Godard, degli Straub e della Duras? E il manierismo delle posture del corpo: quale nuova Commedia ne verrà fuori? Il suo concetto di manierismo è estremamente valido, se si comprende quanto i manierismi siano diversi, eterogenei, soprattutto estremamente differenti quanto a valore, designando questo termine soltanto il terreno di una lotta nella quale l'arte e il pensiero saltano con il cinema in un nuovo elemento, mentre il potere di controllo si sforza di sottrargli questo elemento, di occuparlo per farne la nuova clinica tecnico-sociale. Il manierismo in tutti questi sensi contrari, è la convulsione cinema-televisione, dove sono accanto la cosa peggiore e la speranza.

Era necessario che lei andasse "a vedere". Lei, che è diventato giornalista a «Libération» senza rompere la sua affinità con i «Cahiers». E dato che una delle ragioni più interessanti nel diventare giornalista sta nel voler viaggiare, lei ha realizzato una nuova serie di articoli critici con una serie di inchieste, reportage e spostamenti. Ma, di nuovo, ciò che fa di questo libro un libro autentico, è che tutto si intreccia intorno a questo problema convulso, sul quale *La rampe* aveva concluso in modo un po' malinconico. Forse ogni riflessione sul viaggio passa attraverso quattro osservazioni, di cui troviamo la prima in Fitzgerald, la seconda in Toynbee, la terza in Beckett, e l'ultima in Proust. La prima constata che il viaggio, anche nelle isole o nei grandi spazi, non opera mai una vera "rottura", finché portiamo la Bibbia con noi, i nostri ricordi d'infanzia e il nostro discorso ordinario. La seconda è che il viaggio persegue un ideale nomade, ma come voto derisorio, perché il nomade al contrario è colui che non si muove, che non vuole partire e che si aggrappa alla sua terra diseredata, alla sua regione centrale (lei stesso dice, a proposito di un film di Van der Keuken, che andare verso il Sud, significa necessariamente incrociare coloro che vogliono *restare* dove sono). Il fatto è che, seguendo la terza osservazione, la più profonda o quella di Beckett, «noi non viaggiamo per il piacere di viaggiare, che io sappia, noi siamo fessi, ma non fino a questo punto». Allora, quale ragione in ultima istanza, se non quella di *verificare*, d'andare a verificare qualcosa, qualcosa d'inesprimibile che viene dall'anima, da un sogno o da un incubo, non foss'altro che sapere se i cinesi sono così gialli come si dice, o se tale colore improbabile, un raggio verde, una tale atmosfera bluastra o purpurea, esista da qualche parte laggiù. Il vero sognatore, diceva Proust, è colui che va a verificare qualche cosa... E ecco che, per suo conto, ciò che lei va a verificare nei suoi viaggi è che il mondo fa del cinema, non smette di farlo, e che è questa la televisione, il farsi-cinema del mondo intero: tanto che viaggiare, è andare a vedere «a quale momento della storia dei media» la città, tale città, appartiene. Così la sua descrizione di São Paulo, la città-cervello autodivorante. Le accade anche di andare in Giappone per vedere Kurosawa e verificare come il vento giapponese gonfi gli stendardi di *Ran*; ma siccome non c'è vento quel tal giorno, lei osserva dei mirabili mulini a vento che lo sostituiscono, e, miracolo, vanno a apportare all'immagine questo supplemento interiore indistruttibile, questa bellezza o questo pensiero che l'immagine conserva solo perché non esistono che nell'immagine, perché l'immagine li ha creati.

Ciò significa che i suoi viaggi saranno stati ambigui. Da un lato lei constata ovunque che il mondo fa il suo cinema, che è la funzione sociale della televisione, la grande funzione di controllo: donde il suo pessimismo e la sua disperazione critica. Dall'altro lei constata che il cinema resta tutto intero da fare, e che è lui il viaggio assoluto, quando gli altri viaggi non consistono che nel verificare lo stato della televisione: donde il suo ottimismo critico. All'incrocio tra le due vie, una convulsione, una ciclotimia che è la sua, un Manierismo come

essenza dell'arte, ma anche come territorio di un combattimento. E da un lato all'altro si direbbe talvolta che le cose si invertano. Perché, di televisione in televisione, il viaggiatore non potrà impedirsi di pensare, e di rendere al cinema ciò che gli appartiene, strappandolo ai giochi come all'informazione: una sorta di implosione che libera un po' di cinema nella serie televisiva che lei si costruisce, per esempio la serie delle tre città o dei tre campioni di tennis. E, inversamente, quando lei ritorna al cinema come critico è per rendersi ancor meglio conto che l'immagine, anche la più piatta, si piega quasi insensibilmente, si stratifica, forma delle zone di spessore che la costringono a viaggiare in essa, ma in un viaggio alla fine supplementare e senza controllo: le tre velocità di Wajda, o soprattutto i tre movimenti di Mizoguchi, le tre sceneggiature che lei scopre in Imamura, i tre grandi cerchi che si tracciano in *Fanny e Alexander*, dove lei ritrova i tre stati e le tre funzioni del cinema, in Bergman: il teatro che abbellisce la vita, l'antiteatro spirituale dei volti, la vita che rivaleggia con la magia.
Perché così di sovente il tre, da un lato come dall'altro, nelle analisi del suo libro? È forse perché tre, viene sia a racchiudere tutto e a calare due su uno, sia, al contrario, a trascinare due e a farlo fuggire lontano dall'unità, aprendolo e salvandolo. Sarà sul tre ovvero il video – posta del pessimismo e dell'ottimismo critico – il suo prossimo libro? Il combattimento stesso ha così tante varietà che può proseguire su tutte le irregolarità del terreno. Per esempio, fra la velocità del movimento che il cinema americano non cessa di moltiplicare, e la lentezza delle materie che il cinema sovietico misura e conserva. Lei dice in un bel testo che «gli americani hanno portato molto lontano lo studio del movimento continuo, della velocità e della linea di fuga, di un movimento che svuota l'immagine dei suoi pesi, della sua materia, di un corpo in stato di pesantezza, mentre in Europa, e nella stessa Urss, al rischio di marginalizzarsi a morte, alcuni pagano il lusso di interrogare il movimento su un altro versante: rallentato e discontinuo. Paradjanov, Tarkovskij, ma già Ejzenštejn, Dovženko o Barnet, guardano la materia accumularsi e addensarsi, una geologia di elementi, di spazzatura e di tesori, farsi al ralenti: fanno il cinema della difesa sovietica, questo impero immobile...». E, se è vero che gli americani si sono serviti del video per andare ancor più veloce (e controllare le alte velocità), come restituire il video alla lentezza che sfugge al controllo e che conserva, come insegnargli a andare lentamente, secondo un "consiglio" di Godard a Coppola?

(Traduzione di Roberto De Gaetano)

[1] Titolo francese di *Secret Beyond the Door* (1947) di Fritz Lang, che in Italia è noto con il titolo *Dietro la porta chiusa.*

Raymond Bellour
Sulla scena del sogno

Sulla scena del sogno, che non è una scena, perché vi siamo immersi, ma diventa scena comunque, perché si parte da lì, sulla scena del sogno, ecco cosa è successo.
La stanza è quadrata. Tre lati sono disegnati chiaramente. Il quarto delimita, come in un teatro all'italiana, lo spazio virtuale grazie al quale il sognatore diventa anche spettatore, malgrado il fatto di comparire in scena. Nello spazio pieno formato dai tre lati, Lacan, Jacques Lacan, il vero Jacques Lacan, in piedi, disegna. Seduta a un tavolo che, preferibilmente nella parte sinistra del quadro, sta a cavallo della linea che delimita il quadrato sul quarto lato, una ragazza, una giovane donna, sembra ridisegnare i disegni di Lacan, non veramente destinati a restare sui quadri in cui figurano.
A sinistra del pannello centrale, che somiglia a una lavagna, come in un'aula scolastica o di seminario, nell'angolo formato con il muro sinistro della stanza, spicca un piccolo quadro, che sembra sostenersi da solo, ma forse è su un cavalletto. Sembrerebbe un Miró, o, meglio, un Kandinsky. Nella parte sinistra è attraversato da un potente tratto verticale che lo equilibra. Lo spessore del tratto, insieme ad altre linee, suscita nella giovane donna una critica vivace. Ma Lacan lo difende con fermezza: è grazie a quel tratto che il quadro trova la propria consistenza.
Il secondo quadro, collocato di fronte, sul pannello centrale, occupa quasi tutta la parete e somiglia a un Twombly. Con aria beffarda, Lacan lo cancella per metà con un colpo di spugna. Forse per prendersi gioco dell'idea di opera unica, di originale in pittura, forse per sottrarre parzialmente l'immagine alla vista di quanti arriveranno in sala più tardi (saremmo, dunque, in una specie di pre-seminario).
Lacan si gira di scatto verso il muro di destra – sempre dal punto di vista dello spettatore e della giovane donna – mettendo mano con grandi tratti a un terzo disegno. Il soggetto stavolta proverrebbe, perlomeno questo è quanto il sognatore crede di aver sentito, dalla foto di un film. La foto gli passa tra le mani. Senza nemmeno cercare di identificarla, ha riconosciuto le immagini in bianco e nero, così belle, del cinema americano. E immediatamente il sognatore si agita, girando intorno a Lacan che inizia a fissare – come, il sogno non lo dice – quell'immagine sul terzo quadro, che potrebbe coincidere con l'intera superficie del muro o pannello. Il sognatore continua a ripetere a Lacan quanto lo ammiri per la sua capacità di disegnare, mentre lui ne è sempre stato incapace. Tuttavia ricorda di aver saputo rifare, sotto forma di semplice copia o ricalco, tutto quanto appariva già in piano – foto, proiezione o quadro – equivalente a uno spazio a tre dimensioni. In modo misterioso, tale convinzione sembra indicare al sognatore un eventuale legame con la ragazza-donna di cui non sa niente, o quasi niente, e di cui non intravede o vede, nettamente, se non la sagoma seduta, persino la voce gli sfugge, mentre Lacan parla con la vera voce di Lacan e il sognatore con la propria.

19

1

Il fatto che l'annosa questione della pittura sia divenuta, ridivenuta – dopo *Passion* e tutto il lavoro video-cinematografico di Godard – sempre meno circoscrivibile, e abbia improvvisamente ripercorso il cinema con rinnovato slancio, ecco ciò di cui vorrei parlare. Ci sono stati anche, in ordine cronologico: *Cézanne* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1989); *Sogni* di Akira Kurosawa (1990); *La bella scontrosa* di Jacques Rivette, *Gli amanti del Pont-Neuf* di Leos Carax, *Van Gogh* di Maurice Pialat, *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders, tutti e quattro del 1991; *Border Line* di Danièle Dubroux, *El sol del membrillo* di Victor Erice, del 1992.
Per non appesantire il discorso, non ho menzionato *J'entends plus la guitare* di Philippe Garrel (1991). Ma l'amico dell'eroe è un pittore. Un pittore a cui l'occhio infossato di Yann Colette conferisce un surplus di inquietudine, che sentiamo scorrere, nel corso del film, dalla materialità della tela alla realtà delle riprese. Come se la pittura diventasse il supporto critico e la *mise en abîme* del filmare, della plastica e della dinamica delle inquadrature. Ho anche lasciato fuori *La Ville-Louvre*, il film che Nicolas Philibert ha dedicato alle trasformazioni del Louvre (1990), perché non cerca di rispondere con la pittura a domande che la finzione rivolge a se stessa, benché entri a modo suo in questo movimento, formando una specie di linea d'orizzonte. Laddove gli altri film si lasciano invadere da uno o più pittori, *La Ville-Louvre* li riporta tutti nel loro luogo naturale, il museo. Ci ricorda fino a che punto, attualmente, il museo attiri il cinema, minacciandolo o salvandolo: bislacca profezia di Godard che fa attraversare in accelerata il Louvre, in meno di un minuto, alle sue tre comparse di *Bande à part*. La finzione di questo film documentario sul «più grande museo del mondo» è quella di essersi installato anche lì e di essere riuscito a viverci, come il cinema ha saputo farci vivere in tutti gli spazi possibili. Così, gli effetti speculari tra film e quadri si moltiplicano. Infine, ho preferito tralasciare *L'ultima tempesta* di Peter Greenaway (1991). I suoi film non rientrano nella stessa linea, malgrado partecipino puntualmente alla storia dei legami tra cinema e pittura (*I misteri del giardino di Compton House* è uscito nel 1982, lo stesso anno di *Passion*). Quando Godard parla di immagine, di immagine cinematografica, come della «sola possibilità di custodire la sofferenza», ha di mira uno stato naturale o quantomeno reale del mondo e dei corpi, di cui l'immagine digitale potrebbe annunciare la sparizione. Infatti, afferma: «Oggi c'è una lotta tra il digitale e la sofferenza» [1]. Inversamente, è per il fatto di essere sempre stato dalla parte dell'immagine costruita, della pittura e del disegno, che in Greenaway non c'è alcuna lacerazione a questo proposito. Ma solo effetti di invenzione e genealogia, di incastro e rimando tra i supporti. Al contrario, nella maggior parte dei cineasti c'è un'illusione lucida ma tenace, che potrebbe essere enunciata così: pur succedendo alle altre arti dell'immagine, il cinema diventa loro anteriore, perché conserva, assorbendole, le tracce di ciò che queste arti hanno perduto, di ciò che si immagina le arti abbiano perduto. Fino a quando, per un gioco della storia, non sarà la violenza della loro immagine a inquietare il cinema, sottolineando le cose che anch'esso ha perduto e potrebbe perdere ancora.
L'idea unificatrice degli otto film mi sembra, perciò, essere questa: rincorrendo la pittura, il cinema non cerca forse anzitutto di salvare la sua immagine, la sua bella immagine analogica, la sua immagine "reale", che da sempre gli hanno consegnato, nella loro sublime trasparenza, il mondo e i corpi? Piuttosto che tentare di riaffermarsi come arte, inscrivendosi di nuovo e con rabbia nella storia dell'arte, nel momento in cui teme per la propria sopravvivenza (era, più di dieci anni fa, l'appello straziante di *Passion*), piuttosto che simbolizzarsi attra-

verso la metafora della pittura, il cinema non si applica forse a simbolizzare e far risaltare al proprio interno la pittura, per isolarla come sintomo di una forza che, trasformandolo troppo, potrebbe perderlo?
L'immagine cinematografica, o l'immagine-luce, ha sempre avuto un'intima nemica, alla quale talvolta era prossima al punto di ignorarla: l'immagine disegnata o costruita di cui, dopo il disegno animato e il ventaglio dei suoi equivalenti, l'immagine-video e, più in là, l'immagine sintetica mostrano una virtualità ogni giorno più probabile. Anche la pittura è un'immagine costruita che è passata, attraverso tempi e codici, da un più a un meno di "realtà" o di analogia visibile, senza cessare, però, fin dagli inizi del cinema, di conficcarsi come un cuneo nell'immagine che veniva a sostituirla. L'immagine cinematografica potrebbe averla attualmente sostituita al punto da subire il contraccolpo di un confronto arrivato a una svolta nella propria storia.

2

Perché Rivette arriva al punto di cambiare metafora per appropriarsi, riappropriarsi, del cinema, come ha sempre fatto, e passa, in *La bella scontrosa*, dal teatro alla pittura? Ciò che il teatro garantisce è chiaro: è materia e memoria dei corpi, durata di corpi veri presi nella ripetizione, la quale ne assicura la vita e permette a chi li riprende di dilatarla al punto che il film e l'atto di filmare coincidano con un movimento e un tempo incessanti, un tempo del movimento che sarebbe la vita, però trasformata. Il cinema come teatro è, da un lato, utopia della lavorazione come modo di vivere, con le sue componenti, la collettività e l'improvvisazione, dall'altro, il miraggio, solitario e sociale, dello spettacolo che documenta la vita. Ecco l'eccesso di cui *Out 1: noli me tangere* era l'indizio, con le sue dodici ore e quaranta di film e il suo desiderio di romanzo d'appendice o, perlomeno, di un flusso senza fine. Il teatro diventa così una sorta di anti-televisione. Della televisione, accoglie e inverte l'offerta. È il suo modo di passare per la diretta. Non bisogna mai dimenticare fino a che punto la Nouvelle Vague, per Rivette e Godard soprattutto, nasca con la televisione, contro, totalmente contro la televisione.
Ma perché la pittura? In *La bella scontrosa*, la pittura diventa l'occasione per catturare, costruire e trasformare il tempo. Posa per posa, seduta di studio per ripetizione. Ma, al contrario della posa teatrale, la posa pittorica è sempre sul punto di fermare il tempo. Bernard Dufour, il pittore, il vero pittore che fa da doppio invisibile al falso pittore che vediamo sullo schermo, ha insistito su quelle che chiama «le pose aggravate» di Rivette[2]. Vale a dire, pose che vanno al di là di ciò che implica per Dufour il desiderio, classico ma in lui esacerbato, di dipingere con un modello. Si tratta dunque di pose proprie al cineasta, le quali suppongono un desiderio, un equivoco "erotico" di singolare risalto nei riguardi del modello, dell'idea di modello trasformato in attrice. Con il pretesto che la mano del pittore deve fissarle, le pose del corpo, condivise da regista e attrice, devono il proprio effetto alla violenza oggettiva della macchina da presa - sguardo che le registra. Ciò che Rivette ha sempre lasciato vedere, sia del suo rapporto con la propria arte sia della sua passione per i corpi che la abitano, consente anche di dire: pose cinematografiche. Istanti fermati, bloccati, come isolati dall'illusione del tempo reale, istanti appartenenti al tempo della figura. Infatti, non si può dimenticare la figura, abbozzata dal disegno e fissata dal quadro: le figure dipinte le cui immagini invadono lo schermo, perpetuando il ricordo delle pose, con tutto lo scarto tra immagine registrata e immagine costruita. Conosciamo il presupposto sotteso all'incarnazione del pittore di *La*

bella scontrosa: deve trattarsi di un pittore moderno, nello stile di Fautrier, de Kooning o Bacon (sono i tre nomi citati nel progetto del film presentato da Pascal Bonitzer). Un pittore che non inclini né verso un impossibile realismo, né verso un troppo semplice iperrealismo, e soprattutto non cada nell'astrazione. Insomma, deve trattarsi più o meno di un equivalente contemporaneo del Matisse, che Rivette proiettava, quarant'anni fa, al centro del proprio testo-manifesto sulla nascita del cinema moderno[3].

Emmanuelle Béart in «La bella scontrosa» di Jacques Rivette

Rivette reclamava allora anzitutto per il cineasta una libertà da lungo tempo riconosciuta al pittore, come pure allo scrittore e al musicista. Trovava nella politica degli autori e nell'idea di regia un modo di fare appello alla soggettività tanto quanto al pensiero, e di rivendicare un'arte autonoma e viva. Nella sua insistenza a paragonare cineasta e pittore, coglieva ciò che riteneva comune a entrambi: un certo realismo, un'identica precisione nel tratto, una forza nella curva e nell'arabesco, una comune asimmetria, un senso sicuro dello schizzo. Mostrava addirittura una foto di *L'invidia*, il cortometraggio di Rossellini che potrebbe essere considerato una fonte sicura di *La bella scontrosa* e insieme il suo pretesto più vero: in essa vediamo il pittore, seduto di fronte alla tela, poco attento al modello che si tiene sulla sinistra, lo sguardo vacuo, accanto a uno specchio e a una lampada; in piedi dietro di lui, le mani appoggiate alla sedia, la sua donna fissa come lui, con occhi avidi, l'immagine del quadro.

Ma in quel testo non c'è niente che riguardi propriamente la figura, la questione specifica della figura (che la foto di *L'invidia* sembra sminuire, perché l'immagine dipinta è molto vicina al modello). Il fatto è che la questione della figura, nel senso in cui il confronto con la pittura moderna induce a porla, non fa parte del programma della Nouvelle Vague degli inizi, quando introduceva nella storia del cinema la potenza inedita di un cinema del cinema. La Figura (così come la delinea Deleuze, nel suo *Bacon*, come «logica della sensazione», al di qua del figurativo, del narrativo e del rappresentativo)[4], la figura, in effetti, mette subito in gioco la trasfigurazione che colpisce il quadro e lo spettatore del quadro: diciamo un'impressione di de-realtà, di realtà altra, di una realtà in ogni caso parzialmente contraria a quella presupposta, nel cinema, dalla fedele registrazione dei corpi. La potenza della figura nel cinema scaturisce, evidentemente, anzitutto dai rapporti tra inquadrature e, tramite ciò, dal montaggio, piuttosto che da una trasfigurazione interna all'inquadratura e all'immagine. Proprio lì si colloca ciò che oggi viene sottoposto a torsione da gesti finora riservati alle ricerche d'avanguardia o da istanti che si presume portino in sé una potenza autonoma, la cui rappresentazione nel cinema ha sempre costituito un problema (la questione lancinante dell'immagine

onirica). Le due teste ricercanti della nostra modernità, Godard e Antonioni, l'hanno visto bene: come, dai confini dell'immagine, video e televisione, aprendone e precipitandone la crisi, potranno rispondere della crisi dei corpi, di cui entrambi sono segno? Ne hanno, di conseguenza, delineato i gesti inquieti, minimi ma immensi (Antonioni in *Il deserto rosso* e soprattutto in *Il mistero di Oberwald*, Godard, con tratti sempre più insistiti, da *Numéro deux* a *Puissance de la parole* e *Histoire(s) du cinéma*). L'hanno fatto proprio mentre un cineasta come Rivette rimaneva, insieme a molti altri, ma con uno scrupolo che in lui avvertiamo più intransigente che in altri, legato alle pure virtù dell'immagine registrata, rispettandola sempre nel suo movimento, restituito senza alcuna alterazione alla causa del tempo.
È per evitare un confronto apparentemente divenuto senza scopo che *La bella scontrosa* si è sottratta alla sfida posta al centro del racconto di Balzac. Balzac si impegna, in effetti, in una prova estrema di trasfigurazione, spinta fino all'occultamento, alla dissoluzione della figura, profetizzando così tutto un destino della pittura. Ma, d'altra parte, con il miracolo del «piede vivo» che emerge da un «muro di pittura» («questo frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione»), si afferma, nel cuore stesso dell'immagine, una capacità di esprimere il reale della vita – che inizia, proprio nel momento in cui Balzac scrive, a farsi strada con la fotografia. Pur evitando un conflitto divenuto caduco per la pittura, ma persistendo nel volersi ispirare al racconto balzachiano, in cui si fronteggiano brutalmente le esigenze contrapposte dell'arte e della vita, Rivette e gli autori della sceneggiatura non hanno potuto evitare di imbattersi nell'idea della vita e della morte del cinema, perlomeno di una certa visione del cinema. Non si trattava di intaccare l'immagine, e dunque di assumersi nei confronti dell'immagine cinematografica, in nome di un cinema forse di là da venire, un rischio analogo a quello che il genio di Balzac aveva fatto presentire di un certo avvenire dell'immagine pittorica e, al di là, di un possibile conflitto tra due arti e due stati dell'immagine. Dell'averlo evitato, di un conflitto svanito, spostato più che trasformato, sono rimasti in *La bella scontrosa* un'inquietudine e un vivo senso di estraneità. Estraneità legata alla scelta compiuta infine da Rivette di accogliere, in questo film, la pittura, ma scegliendo, per conciliare troppi dati difficilmente conciliabili, una pittura priva sia di risoluzioni estreme sia di un'autentica potenza, la quale tuttavia non manca di proiettarsi sui corpi molto reali che coinvolge. L'inquietudine ha a che fare con le pose forzate, forsennate, del corpo: istanti chiusi su se stessi, in vista di un capolavoro impossibile, di un passaggio o di una condivisione, tra cinema e pittura, altrettanto impossibile. Infine, questa inquietudine si intreccia con un altro corpo, con la violenza sorda che gli è attribuita, e con la scelta di fare di Liz, la donna del pittore, una tassidermista, impagliatrice di uccelli.
Se fosse necessario dare un'immagine di come si compia l'assimilazione della pittura (classica) da parte del cinema (pure classico) che viene a prenderne il posto, si potrebbe vederla nel dispositivo affinato da Hitchcock, per cogliere la sua versione perversa. In *Psyco*, a coprire il buco predisposto nel muro perché l'occhio possa insinuarsi nella stanza, c'è un quadro che la mano deve sollevare e il cui soggetto riproduce, ennesima versione della scena voyeurista (*Susanna e i vecchioni*), proprio quello che il cinema riprende dalla pittura per aprirsi la strada verso il reale suo proprio – reale che diventa anche, in questa scena emblematica, e in questo consiste la sua potenza e ambiguità, un reale allucinato.
L'uccello morto di *Psyco*, come l'uccello vivo del film che *Psyco* prefigura, è al contempo indizio di un desiderio del soggetto preso nella tenaglia della differenza dei sessi e indizio di un desiderio di cinema che trova, nel dispositivo da essa presupposto, un motivo di perfezionamento. L'uccello diventa così il simbolo della forma psichica dei conflitti, nella misura in cui

la sua azione (dislocata in *Psyco*, diretta in *Gli uccelli*) mette in gioco il fantasma di un divoramento dell'immagine, e attraverso l'immagine, che solo il cinema è in condizione di realizzare. Ecco cosa vacilla in *La bella scontrosa*: quella parte di film che ha attinto all'eredità e alla visione di un possibile destino del cinema. Non solo del cinema classico e del sistema simbolico che lo caratterizza, ma di un certo «classico» cinematografico, ovvero di ciò che ne è rimasto in tutto il cinema moderno, valore ultimo della fede nella virtù minacciata della sua immagine.

Michel Piccoli in «La bella scontrosa»

Il cinema, in *La bella scontrosa*, ha due maniere di osservarsi: Frenhofer e la sua pittura, Liz e i suoi uccelli. Sono state suggerite delle scene di passaggio per sottolineare l'intreccio dei due registri: Liz, di fronte ai propri uccelli, intenta a confidare a Nicolas il rischio che corre prestando la propria compagna a Frenhofer («È troppo tardi per chiedersi se ci lascerà le penne»); Frenhofer mentre gira intorno a Marianne nuda, raggomitolata sul materasso, scrutandola con inquieta frenesia («Sembra un gatto di fronte a un uccello»); Liz, di nuovo nel proprio atelier, mentre replica a Porbus (suo amante di un tempo e ispiratore di tutta la faccenda) che «anche gli animali posano», quando lui paragona le sue anatre selvatiche impagliate a un quadro di Oudry, pittore animalista; ancora Liz, quando aggiunge: «Vattene, vecchio rapace, o ti impaglio»; e da ultimo Liz che compare, trasformata in bella scontrosa, sul quadro mitico di cui si presume sia stata Marianne a permettere lo scambio, con zampe e artigli d'uccello al posto delle braccia. «In *La bella scontrosa* si vede veramente il sangue», dice Frenhofer, facendo forse allusione al rosso degli artigli e ritrovando il ricordo del piede vivo del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac. Ma il suo quadro non è oggetto di un'illusione grandiosa come lo era per il pittore di Balzac. Diventa, invece, per il pittore sfinito, stanco della propria impresa, oggetto di un disincanto, che verte tanto su un'incapacità nei confronti della vita quanto su una mancanza dell'arte, ma mette a nudo, soprattutto, il fallimento del rapporto con la moglie (la lunga scena notturna e mortuaria tra Liz e Frenhofer, nella loro stanza). Così, il quadro terminato-interminabile, noi non lo vedremo: il pittore lo mura, per sostituirlo alla fine, agli occhi di tutti, con un'opera senza conflitti, troppo semplice, presentata come il proprio «primo quadro postumo». Ma ciò che in lui muore alla pittura è anche ciò che nel cinema non sopravvive, se non a condizione di evitare un conflitto troppo direttamente derivante dalla pittura: a testimonianza della difficoltà crescente che il cinema e la sua immagine hanno a prendersi per la vita. A fronte di Frenhofer e della sua pittura murata, c'è Liz con la sua scultura impaglia-

ta. Quest'ultima incarna un doppio supplemento: da un lato, il reale a tre dimensioni di cui la pittura non cerca più il simulacro, contrariamente alla prospettiva classica e all'immagine cinematografica; dall'altro, la stessa realtà naturale. Come Frenhofer, ma più risolutamente di lui, Liz cattura la vita, ma a modo suo, pietrificandola nella morte. L'illusione della vita si dà a questo prezzo, come l'illusione del cinema morto-vivente di *Psyco* (il film senza dubbio più riciclato della storia del cinema). Senza profitto simbolico, che le deriverebbe in quanto personaggio o che lei darebbe alla finzione, la figura di Liz accusa semplicemente l'incapacità della vita a perseverare come tale, e quella del cinema a farlo senza disperare di se stesso. E tuttavia, la figura di Liz continua a proteggerlo (grazie al suo legame con l'altra parte del film, la coppia eroica che forma con Marianne, secondo il romanticismo rivettiano delle donne-ragazze ribelli). È per questo che, rischiando la prigione, e lo sottolinea, Liz si dedica alle «specie protette». Quelle che potrebbero essere in via di estinzione.
In *La bella scontrosa*, dove due donne offrono il proprio corpo alla pittura, non c'è compenetrazione diretta tra la genesi delle forme visibili sulla tela e il destino dei soggetti che vi si dedicano. È ciò che accade invece in *Border Line*, in cui la pittura, molto meno presente, diventa paradossalmente più attiva, comportandosi come un agente chimico che permette alla regia di salvarne l'immagine, di un classicismo tagliente e epurato, grazie ai continui corsi e ricorsi della sceneggiatura e a una sapiente astuzia visiva.
Hélène è restauratrice d'arte. Nel suo laboratorio fa apparire, sotto i quadri, altri quadri, sotto le figure manifeste, altre figure nascoste, che intrattengono con le prime rapporti di rivelazione e trasfigurazione. Dice a un amico committente: «Ho fatto fare delle radiografie alla tela. C'è un altro quadro sotto. È apparso un altro personaggio, qui». Insieme decidono di far pulire il quadro, a costo di perdere qualcosa. Il quadro ricorda loro i falsi di Thomas Couture, un pittore minore, maestro di Manet, che può essere considerato uno dei possibili punti di raccordo tra la pittura rappresentativa e quella che inizierà a metterne in scacco il realismo. Ci sono, nell'appartamento in cui Hélène vive insieme al marito, alcuni quadri, più o meno classici, frammentati dalle inquadrature o percorsi dal movimento della macchina da presa in modo che la loro estraneità scavi nell'immagine una sorta di anamorfosi realista.
Hélène è anche vittima consenziente di una storia che sboccia, e che lei si inventa, alla quale il film "crede", come crede alla propria eroina. Il giovane uomo incontrato nella sequenza di apertura diventa il suo amante, perché è figlio di un uomo un tempo amato (di cui Hélène apprende in quel momento la morte), e continua a rimanerlo soprattutto perché lei si persuade a poco a poco che Julien sia il figlio che, allora, credeva di avere perduto, secondo un intreccio al contempo realista e fantastico (un parto durante il sonno, in occasione di un incidente).
È dai continui passaggi tra le due facce della storia che, come capita spesso, il film trae un'energia capace di mettere in comunicazione la trasfigurazione indotta dallo sguardo rivolto ai quadri e la mostruosità psichica che introduce il divieto. «E se prendesse il suo amante per la tela di un maestro?», Dubroux insiste su quest'idea, suggerendo che Hélène «guarda il proprio amante come un quadro che nasconde un segreto, per questo motivo gli fa subire tutto quello che gli fa subire, lo fotografa sotto tutti i possibili punti di vista» [5]. Al di là del piacere del gioco di parole, è anche attraverso la fotografia che pittura e cinema si intrecciano, quando Hélène riduce liberamente a brandelli sotto l'occhio dell'obiettivo il corpo di Julien addormentato, componendo una sorta di quadro impossibile, nel quale in seguito propone all'amico Georges di riconoscere, invano, il viso e il corpo dell'amato. La fotografia interviene una seconda volta in *Border Line* (sotto forma di documenti che il marito riceve dal detective

privato, incaricato di sorvegliare la moglie, e poi mostra a Georges, l'amico comune). Vediamo una finestra (quella dell'appartamento di Julien) emergere dal buio, diventando il motivo centrale di una strana composizione; in altre foto si indovinano due corpi in lontananza, ma, dice Georges, «non si riconosce nessuno». Ciò che cerca di prendere forma e figura, in entrambi i casi, l'interno e l'esterno, è proprio l'irraffigurabile: che prende corpo tra due esseri, esacerbato dalla finzione dell'incesto. L'identità del cinema, la sua immagine, si assicura così un ricambio, proveniente dalla pittura, ma anche da altre immagini che ne sfiorano i confini, dal lato di una trasfigurazione sensibile che ne intacca il movimento e le forme: la foto e il video. Quando Hélène, dopo l'assassinio camuffato da incidente di Irène, la vera madre, finisce per essere internata, portando a compimento la propria trama (il bambino rapito alla nascita e affidato dal padre a un'altra madre), è solo di fronte alla propria immagine separata grazie a una videocamera (destinata a registrare un documento per il suo psichiatra) che si assicura un'identità chimerica la cui forza di persuasione finisce per essere inconfutabile. Al marito-medico indignato – «È solo mitomania» –, lo psichiatra risponde con autentico senso critico: «Posso catalogarla come paranoica, se ci tiene, posso dipingerla come un'isterica, se preferisce. Ha imbrogliato tutti. Ha ridistribuito i ruoli a proprio piacimento. L'amante è diventato suo figlio, il marito, lei, è diventato suo suocero. Ha salvato il bambino ritrovato dalla madre cattiva. Il gioco è fatto. Nessuno ci si ritrova, tranne lei, che ha raggiunto i propri scopi. Ha legittimato l'amante, reintroducendolo nella famiglia. Il quadro le va?». Allo stesso modo si susseguono, dal pittorico allo psichico, le inquadrature, destinate a raffigurare l'irraffigurabile, fluttuando, muovendosi tra livelli eterogenei, la cui acuta coscienza giustifica il limitarsi con rigore a un'estetica e a una morale della registrazione.

Anthony Perkins in «Psyco» di Alfred Hitchcock

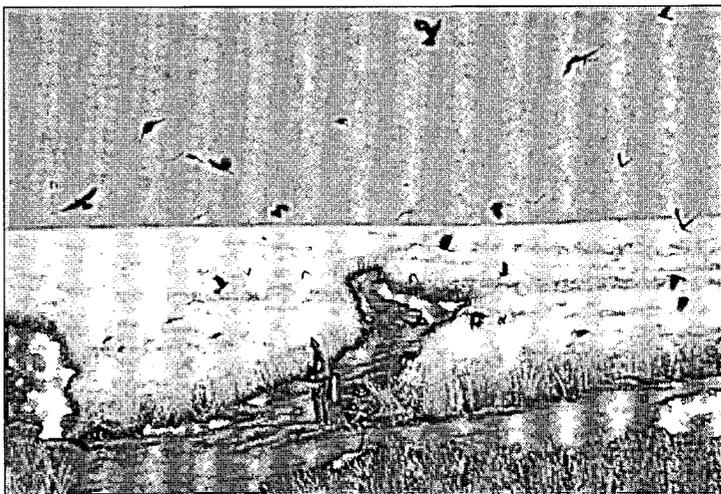
A questo riguardo, c'è una sequenza di transizione. Nel suo studio, Hélène sta ritoccando un quadro. È sufficiente un rumore fuori campo, all'inizio difficile da identificare, perché d'improvviso si giri, afferri una pistola a spruzzo e spari dalla finestra, in faccia allo spettatore che fa da controcampo, un getto di pittura rossa che invade in un istante tutto lo schermo. Hélène si difende così da un presunto attacco di piccioni. Poco dopo, arrivando in giardino, il marito, assorto, urta con il piede un piccione rosso.

Stavolta sono tre i film di Hitchcock a trovarsi riuniti in un lampo: *Psyco* (l'uccello scolpito), *Gli uccelli* (l'attacco), *Marnie* (lo schermo rosso). Più tutti quelli che la musica, molto liberamente ispirata a quella di Bernard Hermann, ricorda. Danièle Dubroux non nasconde quello che ama in Hitchcock: «il fatto che sia la stessa identità dei personaggi a generare il romanzesco». Il suo film è anche il solo – ed è bello che sia il film di una donna – ad avere trasfigurato in maniera così pura tale influenza. Ma l'essenziale, in termini di pensiero e di regia, è

l'avere fatto di questo riferimento, che qui raggiunge di colpo un punto di incandescenza, uno degli elementi di un programma sfumato. Questo programma (implicito) definisce a quali condizioni, per mantenere fino in fondo la giusta scommessa dell'immagine classica, un film deve trovare i mezzi per spingere l'immagine oltre se stessa, fino ai limiti che, dall'interno della sua stessa logica, gli permettono di toccare il cuore della figura. Diciamo: attraverso una proiezione (sottile, misurata) della trasfigurazione sulla rappresentazione.
È un po' la scommessa, meno riuscita, di *Gli amanti del Pont-Neuf.* La parte di riferimento e citazione, nutrita da una nostalgia che ben si accorda con un romanticismo fiammeggiante, si concentra nel finale, in cui trova posto una versione felice di *L'Atalante.* Ma la pittura sostiene tutto il peso di un desiderio di cinema ossessionato dalla propria storia.
Ci sono due pittori in *Gli amanti del Pont-Neuf.* Il primo è Michèle, l'eroina. Riempie incessantemente di tratti nervosi grandi fogli conservati in una cartella che non abbandona mai (i suoi disegni sono i veri disegni di Juliette Binoche). Colpita da un'oscura malattia, ha perso un occhio e l'altro le si è indebolito, vive ossessionata dal rischio dell'ultima immagine (dice ad Alex: «Sarai tu la mia ultima immagine, dietro i miei occhi, per sempre»). Il suo incontro con Alex, che giace disteso, privo di conoscenza, sul boulevard de Sébastopol, è posto sotto il segno del ritratto che lei gli fa sul momento. Così come i suoi rapporti ellittici con «Julien». Lei gli grida, da dietro la porta che lui si rifiuta di aprire: «Ho bisogno di vederti, un'ultima volta, ho bisogno di ritrarti». Lo uccide per il suo rifiuto, la pallottola attraversa lo spioncino a cui è incollato l'occhio. Occhio per occhio, è l'occhio di Michèle quello che poi vedremo attraverso il buco, a supporto di una metafisica della visione, segnata dalla perdita e dalla riconquista, il cui eccesso si concentra nel desiderio di disegno, indizio di un desiderio di filmare, la cui immagine è servita al mito del film tanto quanto alla sua realtà.
Il secondo pittore è Rembrandt. Anche qui, si tratta di luce e di un'ultima immagine (per via di un tubo elettrico collocato sopra il quadro, Michèle non ha potuto vedere, al Louvre, con il suo occhio troppo debole, un autoritratto di Rembrandt; Hans, il barbone che condivide con Alex il rifugio del Pont-Neuf, chiuso per lavori, propone a Michèle di accompagnarla al museo di cui è stato custode). In una scena emblematica, la giovane donna, salita sulle spalle di Hans, contempla al lume di una candela il viso del pittore, poi fa l'amore con il vecchio ai piedi del quadro. Questa immagine, almeno virtualmente, è forte. In un film sovrailluminato, Michèle ha l'idea fissa della luce naturale e fa del desiderio dei corpi il desiderio di un'immagine la cui aura è destinata a occupare il posto di altre immagini e a fare da ragione sublime a ciò che i suoi disegni servono a simbolizzare in relazione al desiderio del film.
Ma di che immagini è fatto questo film che afferma fin troppo il proprio desiderio di filmare? Non più dell'immagine classica, in posa, finemente calcolata, sapientemente obliqua di *La bella scontrosa* e di *Border Line.* È un'immagine divisa tra due tentazioni che talvolta si confondono e innervano la sua qualità di immagine intermedia: da un lato, un groviglio di "vissuto" (così presente nel nuovo cinema francese), dall'altro, un fantastico poetico (che rinvia a un altro momento del cinema francese, gli anni '20, di Gance, Delluc, Epstein – senza dimenticare Carné). Si comprende fino a che punto una certa pittoricità dell'immagine abbia potuto essere immanente a un cinema dell'immagine-movimento, muto, anteriore alle fissazioni del classicismo, che ha sognato di riprendere alla pittura il suo come lo riprendeva ad altre arti, senza esserne ossessionato e senza trovarsene separato. Invece il film di Carax, per esempio per la sua insistenza eccessiva sugli elementi naturali (il fuoco e l'acqua), non manca di approdare a un accademismo della sovraespressione minacciato dall'estetica pubblicitaria, incapace com'è di tentare altri mezzi per liberarsi dall'analogia. Per questo, il ricor-

so alla pittura mette in gioco, qui, segni discordanti: da un lato, la finzione accumula disegni mediocri, che inclinano a modo loro verso il vissuto, e l'immagine diventa confusa, pur cercando di ritrovare una certa mostruosità dei corpi (i corpi dei tre personaggi principali), la cosa più forte del film; dall'altro, emerge un'immagine di arte estrema, non estranea a quella mostruosità, ma che cozza per la sua aura sproporzionata con ciò che il film comunica, e di cui ha bisogno come di un talismano.

«Sogni» di Akira Kurosawa

«La differenza con il Godard di *Bande à part* è la visita al Louvre in venti secondi, da un lato (pupilli dell'arte, provocatori), e l'effrazione notturna per guardare un solo Rembrandt. Siamo passati *dalle* immagini a *una* sola immagine. E forse è proprio questo il problema» [6].

3

Interrogato su cosa gli avesse consigliato Carax per costruire il proprio personaggio, Denis Lavant risponde, e si limita a rispondere: «Van Gogh. È venuto fuori spesso, per via del suo sguardo, del suo modo di essere. Ci siamo messi in comunicazione con Van Gogh, guardando certi autoritratti, leggendo le sue lettere... Perché questo film parla abbastanza di pittura» [7]. Interrogata sull'origine dell'idea di *Border Line*, Danièle Dubroux racconta: «All'inizio volevo fare un film su Van Gogh. È stato molto prima delle manifestazioni per il centesimo anniversario della morte, ero andata a Saint-Rémy-de-Provence per vedere il posto dove era stato internato per un anno, avevo letto tutta la corrispondenza con il fratello Theo, avevo fotografato tutti i paesaggi che era andato a dipingere nei dintorni di Saint-Rémy, quando poteva uscire. Il centenario si avvicinava e mi sono accorta quasi subito che non avrei avuto né la forza né i mezzi per fare il film. Allora ho abbandonato il progetto, ma *Border Line* è partito da lì, infatti si ritrovano la pittura, la follia e l'internamento».
Questo film, un anno prima, era diventato il *Van Gogh* di Pialat. E un anno prima ancora, Kurosawa consacrava a Van Gogh uno dei suoi «sogni». Con un anno di anticipo, gli Straub aprivano questa catena di opere con il loro *Cézanne*. Cosa succede quando un film, anziché essere soltanto attraversato dalla pittura, prende come soggetto un pittore, un vero pittore, un pittore così, se l'obiettivo non è semplicemente quello di definire un'arte con l'altra, o con l'arte in generale, ma di ridefinire il cinema rispetto a se stesso, nell'imminenza di un centenario che non ha motivo di essere meno nevralgico di quello del pittore più quotato della storia della pittura? Si produce questo: la stessa scelta del pittore è sintomatica, come pure il destino della sua figura in ciascuno dei film.

Questa insistenza su Van Gogh, ricorrendo in cineasti tanto diversi, sorprende. Si sa che agli inizi degli anni '50, poco prima che Minnelli realizzasse *Brama di vivere* (1955), Renoir aveva in progetto una vita di Van Gogh per la televisione, alla quale dovette rinunciare [8]. Se ne rallegrò ben presto, però, adducendo che per un regista preoccupato anzitutto, come lui, di esplorare i rapporti tra uomo e natura, sarebbe stato senza dubbio sbagliato mettersi a rappresentare un artista di cui questa fu la preoccupazione essenziale. Quarant'anni più tardi, Pialat sembra riprendere il problema non dove l'aveva lasciato Renoir, ma più a monte, quasi fosse un altro Renoir che attinga più semplicemente ancora alle sorgenti della vita, ritrovando l'innocenza o la forza di dire, come Godard, ma senza provocazione, e soprattutto come se Godard non fosse esistito: «Il cinema, è la vita». Sceglie dunque di aprire il proprio film con l'arrivo di un treno in stazione, che riprende a inquadratura intera e poi segue in panoramica, suggerendo che, se «il primo film era il migliore», i film che vengono «dopo la rivelazione» non possono, con i loro nuovi mezzi, se non tentare di recuperarla [9].

Cercando di chiarire la scelta di Van Gogh da parte di Pialat, Joël Magny invoca lo stile e il metodo: Pialat sottoporrebbe a torsione lo spazio e il tempo del cinema, come Van Gogh sottopone a torsione la forma, lo spazio e il colore. Più precisamente, c'è un'analogia tra il modo in cui Van Gogh, per «praticare la pittura», opera con pennellate di colore giustapposte, forti del proprio impasto, e il modo in cui per praticare il cinema Pialat procede in maniera visibile «per blocchi di sequenze o per piani-sequenza giustapposti, liberamente invertiti nel corso del montaggio, per trovare la giusta composizione». Ritroviamo l'argomentazione di Rivette su Matisse e Rossellini: gli effetti figurali della tela trasposti a livello di rapporti tra piani e sequenze, come nel trattamento degli attori.

Ma perché in questo film, quando non si attiene a un classicismo di grande chiarezza, l'immagine – nel soggetto, nei motivi e nella plastica – mira a effetti prospettici evidenti (dalla pittura olandese a Courbet) o a mescolanze percettive e sensibili che sono, all'ingrosso, quelle della pittura impressionista, da Pissarro a Monet a Renoir, quando non attingono a Lautrec, Manet o Degas? E perché, tra i quadri che ci vengono mostrati, i falsi Van Gogh che Van Gogh dipinge (si dipinge in questo film più di quanto non si sia detto, e si parla spesso di pittura, malgrado a Pialati importi anzitutto la varietà dei conflitti soggettivi, chiaramente, che conferisce al film la sua forza), perché questi quadri sono poveri al punto da non giustificare, se non a metà, i dibattiti di cui sono oggetto, su realismo, somiglianza, rappresentazione, visione e sensazione (Van Gogh intento a dipingere Marguerite Gachet e le sue discussioni con Gachet, con Theo e con Gilbert)? Il fatto è che si sfiora un limite: la "follia" di Van Gogh nei suoi quadri, nella sua vita che sfugge. Si sfiora il Van Gogh di Artaud, di Jaspers, di Foucault. Un Van Gogh lontano dall'oleografia romantica dell'artista, che Pialat ci tiene a ignorare; tuttavia, ci rimane legato, e l'oleografia spiega anche la fortuna incomparabile di Van Gogh, la cui immagine resiste pur nelle riproduzioni più fruste con un'aura inesauribile. La realtà di una simile immagine ha ispirato, supponiamo, il romanticismo di Carax, e Dubroux cercava sicuramente di confrontarvisi.

È all'ombra di quest'immagine che Pialat fa il proprio film. Il suo realismo pulsionale, la fortissima impressione di realtà che produce, tutto ciò che ne fa di quest'opera un film-summa per l'autore, nella sua ricerca esacerbata di un cinema delle origini, tutto questo è come sovragarantito, qui, dalla potenza della pittura di Van Gogh, rinviata al fuori-campo dello spettatore. Pialat, a modo suo, l'ha sentito, e ha inserito prima dell'inizio del film una sequenza-simbolo: il movimento nervoso di un pennello che, in un ralenti spezzato, stende il colore su un

fondo blu; inquadratura semitruccata, che simbolizza il metodo sia del pittore sia del cineasta, ma soprattutto indica il limite da non oltrepassare, tra due arti e due immagini.
Ma tutto questo non dice ancora: perché Van Gogh, e Van Gogh proprio ora, con una tale insistenza? Il fatto è che Van Gogh è il primo a introdurre con quella forza originaria nell'immagine dipinta, soprattutto negli ultimi quadri, quelli di Saint-Rémy e di Auvers (i mesi della fine che Pialat sceglie di raccontare), una rottura che ha fatto bruscamente passare l'immagine dall'esterno all'interno della cosa visibile. Come un'allucinazione. Quello che ogni pittura fa, ha fatto, farà, con infiniti passi e passaggi, Van Gogh lo realizza con un eccesso e di colpo, per natura e come la natura. E più o meno nel momento in cui nasce il cinema, forma tecnica di allucinazione che si dà, falsamente, come percezione naturale. Ci vorrà un secolo, il secolo del cinema, che è stato anche un secolo di tensioni tra immagine registrata e immagine costruita, perché, grazie ad altri mezzi tecnici – il video, l'immagine di sintesi e tutte le "nuove immagini" –, si abbia il coraggio di affrontare di petto, con una difficoltà e vicissitudini pari alla posta in gioco, la questione del formarsi della figura all'interno dell'inquadratura. Una cosa riuscita, proprio nel momento in cui veniva elaborato *Passion*, al film-video *La peinture cubiste*, di Thierry Kuntzel e Philippe Grandriueux (1981), che suggerisce con immagini impreviste come vi sia, tra immagine-video e immagine cinematografica, uno spazio di trasformazione analogo a quello che, con il cubismo, investe tutta la pittura precedente. In modo più sordo, e molto più straziante, potrebbe essere il paradosso vivente della pittura di Van Gogh a indurre un simile effetto. Da un lato, essa scopre il furore interno di un corpo esposto al mondo, di cui la mano è strumento inalienabile; dall'altro, con il suo susseguirsi di pennellate materiche e i suoi violenti contrasti di colore, sembra in preda a una sorta di effetto-macchina, che è la sua stessa "follia" e indica ciò che la ragione schizofrenica delle macchine reali desidera oggi poter raggiungere. Un po' come la "macchina schizofrenica" di Wolfson, si trova ad attaccare la lingua in un modo che ricorda, a detta di Deleuze, il «balbettio» che le grandi opere moderne hanno saputo produrre in essa[10]. Van Gogh può così diventare, ridiventare, la posta in gioco oscura di un cinema della registrazione, percorso dalle pulsioni (questa forza oscura che Daney indicava in Pialat come «l'occhio del ciclone»)[11]. Ciò equivale a conservare al cinema la forza di un'aura che gli deriverebbe dalla pittura. Equivale soprattutto a cogliere, a profitto dello spettacolo e della messa in scena, la forza di una mutazione interna all'essere dell'immagine o della figura, ma che resta in se stessa esteriore a questa visione del cinema, nel momento in cui altre tecniche vi si accostano, con la loro inquietante estraneità.

Martin Scorsese in «Sogni»

È quanto ha sentito, presentito, Resnais, precocemente attratto dal fantastico mentale, dagli effetti di macchina. Quando, nel suo primo cortometraggio (1948), fa dell'opera di Van Gogh, come ha intuito Bazin, «un unico e immenso quadro» di cui si impadronisce con tutti gli artifici della sceneggiatura, del montaggio e dei movimenti di macchina, quando passa «dalla finestra» della strada di Arles nella stanza del pittore per arrivare fino al «letto con il piumino rosso», quando in un film in bianco e nero ci permette di sapere cosa sia Van Gogh «senza il giallo», inventa «un essere estetico nuovo, nato dalla congiunzione di pittura e cinema» [12]. Si tratta, precisa Bazin, «di un realismo di secondo grado, a partire dall'astrazione del quadro». È un dono che, attraverso la pittura, il cinema, quest'arte impura, fa a se stesso, aprendo spazi imprevisti che servono alla pittura più di quanto non la tradiscano. Ma è anche una "astrazione" che il cinema raggiunge con i propri mezzi – come nel film scientifico –, quando, con la macchina da presa di Resnais, penetra all'interno delle linee e delle pennellate, seguendo il movimento degli strati che in Van Gogh fondano la costruzione della figura. È questa astrazione concreta, questo pensiero fatto immagine, quest'immagine del pensiero fatta arte, che il film di Resnais offre alla lettura. «Il film di pittura non è un disegno animato», sottolinea a questo proposito Bazin, per essere fedele fino in fondo alla logica (e forse salvare la morale) della registrazione. Senza dubbio. Ma concepito come lo è da Resnais, il film di pittura anticipa di colpo il momento in cui ci troviamo. Tra disegno animato e ripresa "reale", come tra cinema e video-sintesi, insomma tra immagine registrata e immagine costruita, già oggi ci sono, ma ci saranno sempre di più, meno scarti che passaggi, per quanto virtuali e minacciosi questi ultimi siano.
È quanto ha mirabilmente compreso Kurosawa. Si è preoccupato anzitutto della genealogia, facendo incarnare il proprio «sogno» di Van Gogh a un cineasta, Martin Scorsese, che ha anch'egli cercato, qualche anno fa, di mettere a confronto il cinema come arte con la pittura (in *Lezioni di vero*, primo episodio del film collettivo *New York Stories*, 1989). Poi ha saputo creare un'identificazione diretta tra spettatore del film e sognatore-regista, scegliendo la mediazione di uno spettatore fittizio dei quadri, un giovane pittore dilettante che li ammira in un museo, avvicinandosi al punto di entrarci dentro. Infine, Kurosawa ha osato fare del soggetto dei quadri l'oggetto del proprio film-sogno, trovando una posizione che gli consente di stare sia dalla parte di Pialat sia da quella di Resnais, e quindi di andare oltre entrambe. Sono le lavandaie del *Ponte di Langlois*, il quadro tramite cui lo spettatore entra nel paesaggio dipinto (uno dei quadri più aerei di Van Gogh, uno dei meno soggetti alla sua pennellata "folle" e, dunque, uno dei più fotografici e dei più facili da mettere in scena, al di qua del conflitto tra immagine filmata e immagine dipinta), sono le lavandaie a indicare all'ammiratore di Van Gogh dove si trovi il pittore, appena uscito dall'ospedale di Saint-Rémy, poco dopo essersi tagliato l'orecchio (è un momento di crisi anche quello scelto da Kurosawa, di poco anteriore agli ultimi mesi preferiti da Pialat). Il campo di grano in cui il giovane uomo trova Van Gogh, di fronte al cavalletto, la testa avvolta in un telo bianco, è certamente ispirato al quadro che si preannuncia, il celebre *Campo di grano con corvi*, a lungo ammirato nel museo durante la sequenza di apertura. Ma l'immagine, in cui la violenza dei contrasti anticipa le tonalità della tela, è ancora, come nell'inquadratura delle lavandaie, una pura immagine cinematografica in cerca di allucinazione. Il dialogo, quasi un monologo, tra Van Gogh e il suo ammiratore, illustra questa ricerca. Sempre dipingendo, sempre di fretta, sempre con la fretta di dipingere, Van Gogh giustifica la propria mutilazione con un argomento tecnico riguardante la raffigurazione («Ieri cercavo di finire un autoritratto, troppo difficile dipingere l'orecchio, così l'ho tagliato e l'ho buttato via»). Poi sviluppa la propria visione del quadro e

dell'immagine (dell'immagine-quadro come di un sogno): «Un quadro, non è una cosa semplice. Osservata da vicino, tutta la natura è bella. Quando c'è la bellezza, io mi abbandono... Allora, come in un sogno, la scena si dipinge per me. Sì, assorbo lo scenario naturale, lo divoro completamente e, quando ho finito, il quadro è lì, terminato. È così duro tenermelo dentro». E aggiunge: «Lavoro come una locomotiva». Allora si vedono, alternate a inquadrature del pittore, tre inquadrature di un treno, in bianco e nero, primi piani della motrice, delle ruote e della ciminiera che fuma, con il suo caratteristico rumore stridente. Queste inquadrature ricordano le transizioni compulsive inserite da Chaplin tra le donne e gli omicidi di *Monsieur Verdoux* al ritmo di grandi primi piani di ruote, giustificati dalla follia viaggiatrice dell'eroe; ci riportano soprattutto all'inevitabile film di Lumière, garante dell'attività realista-allucinatoria dell'immagine cinematografica. Ma queste immagini, che illustrano le parole con cui Van Gogh cerca di definire il proprio lavoro di pittore, celebrano anzitutto il carattere "macchinico" della sua pittura, la macchina desiderante della sua vita colta nel furore ripetitivo della pennellata.
È a questo punto che, sparito Van Gogh, preso dal poco tempo che gli rimane per dipingere, il suo inseguitore penetra stavolta non più nella scena di un quadro ricostruito o anticipato, ma nel corpo stesso delle tele, di numerose tele in cui avanza, in cui sembra video-incastonato. Come se seguisse i solchi tracciati, tempo prima, dalla macchina da presa di Resnais. Le linee striate in diverse tonalità diventano il suo paesaggio, come quando in sogno si cammina nella propria immagine, nell'idea della propria immagine. Ma questa immagine dev'essere ancora perfezionata, perché l'allucinazione possa raggiungere il proprio culmine. Quando il giovane uomo ritrova Van Gogh, intento a camminare in lontananza lungo un sentiero aperto sul cielo, è uscito dalla materia e dalla successione di tele, si trova di nuovo in un'immagine cinematografica, iperartificiale, ma solo perché il quadro anticipato possa alla fine compiersi. Segue Van Gogh e, d'improvviso, al richiamo fuori campo del fischio di un treno, molto pregnante, la corsa congiunta dei due uomini provoca l'alzarsi in volo dei corvi che invadono lo schermo e danno il titolo al sogno (*Corvi*), in tre inquadrature che, nella finzione, portano a termine il quadro (ritrovato dallo spettatore-amatore-sognatore al museo). E tutto ciò mediante un'animazione dell'immagine che evoca sia gli effetti speciali della sigla di *Gli uccelli* di Hitchcock, sia il video e la tavolozza grafica, sia anche l'idea di una immagine di sintesi infine riuscita, il cui disegno abbia la presenza reale dell'immagine registrata.
La forza di questo sogno sull'arte, che coglie la pittura al contempo come indizio di un'immagine cinematografica primitiva e di una "nuova immagine" di là da venire, è anche legata alla sua capacità di entrare in risonanza con almeno un altro degli otto *Sogni* di Kurosawa, quello che catalizza con maggiore violenza ciò che tutto il film tende a comunicare: l'idea-sensazione che il sogno potrebbe essere l'ultima immagine percepibile, se non c'è più nessuna immagine del mondo che rimanga visibile («nemmeno un pollice di Natura che sia rimasto abitabile»). È il sogno della catastrofe nucleare, *Il Fuji in rosso*. L'intensità di questo episodio, si è detto [13], sta nel suo essere un dramma del colore, come lo è tutto il film, ma con in più una singolare forza storica. Tramite un personaggio ancora una volta interposto, la nube nucleare è descritta come la tavolozza di un pittore la cui pittura sia diventata mortale, il rosso ad annunciare il cancro, il giallo la leucemia, il viola le mutazioni genetiche. Questi colori da incubo, troppo violenti, troppo puri, che esplodono sopra il monte Fuji, sono anche i colori della nuova immagine sintetica venuta a minacciare il colore del cinema, il quale potrebbe avere così come unica risorsa quella di rivolgersi, qui e altrove, al proprio passato feudale, come se il vero colore cinematografico non fosse già più se non quella

sua antica immagine, simile a una sorta di pittura classica di cui si avrebbe nostalgia. Questi colori troppo forti sono gli stessi della pittura di Van Gogh: quando il giovane pittore comincia a camminare nei quadri, all'inizio penetra in un'immagine grigia, come devastata, un'immagine da dopo la catastrofe, poi avanza verso un sole violentemente colorato, isolato da Kurosawa in modo da anticipare sia le immagini nucleari del sogno seguente sia i quadri che poi si susseguiranno. La grandezza di Kurosawa sta nell'aver compreso tutto ciò e nell'averlo espresso nel modo più preciso, dando all'immagine cinematografica la capacità di mimare l'avvenire della nuova immagine: Kurosawa dà così all'incubo ecologico-biologico una possibilità estetica, secondo un'autentica etica della mutazione. Ciò non gli ha impedito di realizzare, subito dopo *Sogni*, un film classicissimo sui conflitti intimi e familiari legati, nel Giappone contemporaneo, al ricordo della catastrofe nucleare: *Rapsodia d'agosto*. Ma forse l'ha fatto proprio perché ha saputo anticipare il destino di una trasformazione nella natura stessa dell'allucinazione.

4

La Sainte-Victoire era bruciata da poco quando gli Straub iniziarono il loro film. Non si può ancora intuirlo guardando i due primi piani aggressivi della montagna, vista dalla città, attraverso un'autostrada, con i rumori assordanti e le stigmate di un inquinamento visivo che testimonia come non si possa più cogliere niente, qui, di una antica natura. Ci vorrà del tempo perché la montagna di Cézanne torni, invitta, a testimoniare discretamente che la terra bruciata fa ancora parte della natura.
Si tratta, dunque, di ristabilire una giusta distanza nei confronti della cosa vista, per far capire la lezione della pittura, che diventa lezione di cinema, e valutare cosa resti possibile all'arte. Scegliere Cézanne, piuttosto di Van Gogh, è un segnale chiaro: laddove quest'ultimo porta a compimento un destino attraverso una rottura figurativa esacerbata, che può sembrare anticipare la virtualità di altre immagini, il primo mantiene la pittura, che sembra terminare con lui, in un rapporto di equilibrio definitivo con la natura, prima che il cubismo, facendola come esplodere dall'interno, ne precipiti la metamorfosi e forse la caduta. Il cinema degli Straub, al di qua degli effetti di scollamento tra testo e immagine, è sempre stato visivamente molto cezanniano, lasciando che il tempo scavasse le masse e le linee dell'inquadratura (basti pensare ai paesaggi bretoni di *Troppo presto, troppo tardi* o, più di recente, a quelli di *Lothringen!*). Ed è proprio per sottolineare una distanza, ma anche la sua prossimità istintiva a Van Gogh, che Pialat ha messo in bocca al suo personaggio tante osservazioni aspre nei confronti di Cézanne e della sua pittura – con cui il suo film non ha niente a che fare.
Si è dunque reso necessario, per gli Straub, trovare alcuni principi che rappresentassero una rottura con tutti i film precedentemente consacrati alla pittura e ai pittori. Il primo è non attentare mai allo spazio del quadro, non solo rifiutando di penetrare al suo interno, ma rispettandone persino la cornice che diventa interna a quella dell'inquadratura. Siamo realmente come in un museo, in cui si ammirano i quadri ad uno ad uno, se non fosse che qui ne vediamo pochissimi, non più di dieci, e ognuno a lungo. Il secondo principio è non mostrare mai un pittore che non sia il vero pittore, limitandosi dunque a fotografie – foto di Maurice Denis in cui vediamo Cézanne dipingere dal vero, nella campagna di Aix [14]. Dopo le due inquadrature di apertura, le foto permettono di attribuire a un corpo ellittico il testo prescelto. Il terzo principio – grazie al quale ci troviamo, tra documentario e finzione, nel registro del

saggio – è aver saputo ridare vita e intelligenza a un testo saturo, cui il film deve il proprio titolo completo: *Cézanne, conversation avec Joachim Gasquet*. Sfrondando, condensando, sottoponendo a verifica il testo in cui Gasquet riporta quanto gli ha detto o gli avrebbe detto Cézanne, gli Straub lo leggono di persona in diretta (la voce di Danièle Huillet prestando a Cézanne il tono di un didattismo inimitabile, Jean-Marie Straub limitando Gasquet a qualche intervento), come se questa conversazione avesse avuto luogo sul serio, con un effetto di scollamento con quanto mostra l'immagine.
Si può ricondurre il testo, già ridotto all'essenziale, a due idee centrali, motrici e intrecciate. La prima vuole che il pittore sparisca di fronte alla natura che cerca di rendere, come pure di fronte all'opera che dipinge, e non sia, come dice Cézanne, «se non un ricettacolo di sensazioni, un cervello, un apparecchio di registrazione. [...] Allora, sulla sua lastra sensibile, si iscriverà tutto il paesaggio». Non si può, ancora una volta, non essere colpiti da formulazioni storicamente parallele a quanto il cinema nascente realizza, affidando a una macchina il compito di fissare la natura, fino all'eccesso che permetterà di veder muoversi le foglie. È la famosa frase di Godard (commentata da Jacques Aumont nel suo libro) [15], che fa di Lumière «l'ultimo pittore impressionista» e accumula paradossi tra apparizione del cinema e trasformazioni in pittura. La seconda idea ha a che fare con la celebre formula: «L'arte è un'armonia parallela alla natura». Se l'arte deve saper rendere la natura, esserne testimone scrupolosa, quasi registrarla, come fa ad esserle parallela, e cosa implica questa posizione, in termini di scarto di identità tra pittura e modello? Si possono elaborare risposte tecniche (Cézanne lo fa in modo abbastanza ampio), si può anche colmare l'indicibile con l'affermazione di un credo, come quando il pittore invoca il proprio «odio per l'immaginario» e aggiunge: «Il mio metodo, il mio codice, è il realismo». È questa la parola magica per mezzo della quale Cézanne compensa l'astrazione figurativa dei mezzi tramite cui la natura, con una torsione unica, arriva a riunire in lui le proprie mani erranti, prima di diventare, nella pittura, la preda di una erranza interminabile.
È chiaro che gli Straub trovano, qui, materia per difendere e illustrare una morale della registrazione, alla quale il cinema è sempre stato legato, ma che oggi si trova minacciata o impoverita, come lo è sempre più anche la natura. Lo fanno con Cézanne, approfittando degli equivoci che lui stesso si prepara, e segnalando in tal modo come vi sia qualcosa di comparabile tra la singolare posizione del pittore e la loro maniera di conservare il corpo del cinema con mezzi diversi benché con uguale torsione. Ma i due registi hanno complicato il proprio proposito facendo, all'interno del film, due lunghe citazioni. La prima è un frammento di *Madame Bovary* di Renoir, di cui è Cézanne a fornire l'occasione, ricordando come, mentre dipingeva la *Vecchia con rosario*, il primo dei quadri filmati, lo sentisse impregnato di «un tono flaubertiano, un'atmosfera, qualcosa di indefinibile, un colore bluastro e fulvo», legato a *Madame Bovary*. La seconda citazione si basa su due estratti del loro film *Der Tod des Empedokles*, dalla tragedia di Hölderlin.
La bellezza della lunga citazione di Renoir (la scena dei comizi agricoli in cui Renoir, trasponendo liberamente Flaubert, sceglie di far incontrare Emma e Rodolphe) sta nella chiusa [16]. L'istante in cui la vecchia cameriera va a ricevere la propria medaglia è l'unico fedele alla lettera del romanzo, ma ricorda anche di colpo, per «una frazione di inquadratura, un fotogramma forse», il quadro di Cézanne. Per dire, altrimenti, il grado di precisione con cui il cinema ha potuto attingere alla pittura e trovarsene nutrito, quando essa stessa attingeva al romanzo. Ma non è tutto. Qui c'è una valutazione critica sfumata di nostalgia, il cui oggetto è il realismo. È difficile da giudicare, come tutti gli effetti legati alle genealogie e alle logiche diver-

genti tra le arti. Nella storia del cinema, Renoir rappresenta quel momento di equilibrio, senza dubbio anch'esso unico, in cui il realismo della rappresentazione e la libertà dell'ispirazione si bilanciano. Per questo motivo è diventato, attraverso la riflessione di Bazin, insieme a Rossellini, l'altro "patrono" della Nouvelle Vague [17]. È il più vicino alla sorgività della vita, di cui il suo cinema sembra un'emanazione. È il tipo di cineasta che Pialat cerca ancora di essere e gli Straub sanno diventato impossibile. A metà tra Flaubert e Cézanne, con il vero naturale del cinema come privilegio, Renoir vive un realismo privo di lacerazione e di illusione, non ancora costretto – perché il cinema è un'arte giovane e conserva quello che le altre hanno perduto – ad essere cinema del cinema, a pensarsi come arte, nella prospettiva (possibile e impossibile) di una morte dell'arte.
La citazione di Hölderlin è, in questo senso, ancora più intensa. Ha a che fare, come di nuovo ha ben notato Aumont, con una coerenza del dettaglio (la parentela tra le due montagne, la Sainte-Victoire e l'Etna di Empedocle, così come lo filmano gli Straub) ma anche con una visione più ampia (una sorta di divenire-greco di Cézanne presupposto da Rilke, per la loro ossessione comune di una sparizione della natura). Ma non ci si può impedire, in questo contesto, di sentire più astrattamente l'effetto di rottura sensibile che il nome di Hölderlin induce. Vale a dire l'effetto di una parola consacrata dall'allontanarsi e ritrarsi degli dei, di una parola abbandonata a se stessa, che trova, in questo abbandono, la propria forza, diventando nella sua spoliazione parola poetica – nel momento in cui, con il Romanticismo di léna, la letteratura si coglie per la prima volta come tale, un secolo e mezzo prima che, con la Nouvelle Vague, il cinema faccia altrettanto.
Autori dei testi tramite cui viene sottolineata una separazione nei confronti di un'immagine portata così al di là di se stessa, gli Straub hanno quasi sempre scelto opere di rottura, al confine di soglie estetiche, storiche, epistemologiche: Kafka, Mallarmé, Schönberg. Per la prima volta, nel loro *Cézanne*, intrecciano voci appartenenti a tre arti diverse, includendo anche se stessi nel processo, e facendo del proprio film sulla pittura uno spazio di vibrazione intelligibile tra momenti, stati e possibilità dell'arte.
Appena tre anni dopo questo saggio radicale, è bello che un film abbia osato mostrare un vero pittore, cercando di compiere un gesto di tutt'altra portata tra verità fittizia e verità documentaria. Si tratta di un film che non deve solo alla padronanza di un'impresa, come già *Le mystère Picasso*, la propria capacità di esprimere una durata, ma trasforma l'evento in modo da fare della durata, divenuta in parte comune a cinema e pittura, l'elemento di una meditazione sul destino del cinema. È *El sol del membrillo* di Victor Erice.
Erice afferma: «L'idea sottesa a questo progetto cinematografico è molto semplice. Consiste, anzitutto, nel cogliere un elemento reale: la pittura e il disegno di un albero da parte dell'artista Antonio Lopez. Ma l'atto viene eseguito, ed è un dettaglio fondamentale, di fronte a una troupe cinematografica, provvista di macchina da presa e magnetofono, nel tentativo di cogliere le immagini e i suoni che si producono nel corso dell'evento». Erice sostiene anche: «La pittura e il cinema contemporaneo ormai vanno di pari passo. La questione che, più che mai, si pone è sapere come rendere visibile – dipingendo o filmando – un'immagine» [18].
Antonio Lopez non finisce il proprio quadro, non più di quanto Frenhofer porti a termine il suo. Ma le ragioni dello scacco sono diverse. Anche lui dipinge due quadri, ma non sostituisce il secondo al primo, occultandolo per scambiarli. Si comprende Erice nel momento in cui ci si rende conto che Rivette utilizza la pittura come pretesto per una storia d'amore (allo stesso modo in cui utilizza un falso pittore per far credere a un corpo vero). Antonio Lopez, dal canto suo, non dipinge una situazione, un conflitto incarnato che ritorna nel destino della

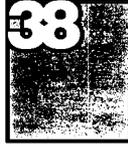
sua pittura. Dipinge, come Cézanne, la natura. Ma un piccolissimo frammento di natura, allo stato in cui esiste oggi nelle nostre città: dipinge un melocotogno nel proprio giardino. È un pittore della realtà, che vuole ostinatamente fissare il movimento della natura, nel tempo che è la natura stessa a impartirgli e che, qui, è il ritmo di maturazione delle mele con le sue variazioni. Allo stesso modo, Erice è un cineasta della realtà[19], che vuole fissare le condizioni dell'evento[20], ma deve anche tenere conto di ciò che lo oltrepassa, permettendogli di arrivare alla conclusione del film sui due quadri interrotti.
Il primo è una pittura. La cura con cui Lopez dispone, giorno dopo giorno, grazie a punti di riferimento iniziali inscritti nel terreno, una serie di segni bianchi sulle foglie e sui frutti dell'albero, è un equivalente delle foto che altri pittori utilizzano, ma che lui rifiuta, per sentirsi più vicino al modello. L'insieme forma una sorta di macchina, un dispositivo di visione che evoca quello della macchina da presa la quale, nel frattempo, lo registra (Erice ha voluto, verso la fine del film, posare la macchina da presa accanto all'albero e filmarli insieme). Il suo primo abbandono, quasi un mese più tardi, è dovuto alla pioggia, sempre più violenta, e agli eccessivi sbalzi di luce. Ma Lopez non immura la sua opera, semplicemente la cala nel proprio deposito e prepara con cura una seconda tela. Il secondo abbandono è più enigmatico. Stavolta si tratta di un disegno, in bianco e nero. È un primo allontanamento dalla realtà rispetto alla pittura dal vivo, in cui i frutti in maturazione si colorano di tinte vivaci e confuse. Di più, così come il quadro intrattiene con il modello un rapporto di misurata trasfigurazione, diciamo quella della pittura a partire da Cézanne, il disegno, diventando a poco a poco più nervoso, ossessionato dal limite fatidico dell'istante in cui i frutti inizieranno a cadere, eccede nel ritocco e diventa a poco a poco irriconoscibile. Come una versione modesta del muro di pittura del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac. Il pittore, così preciso e misurato, l'uomo riservato e gentile che ci era stato mostrato all'inizio, diventa in breve tempo un essere quasi furioso, avvolto nel proprio pastrano, con una barba di parecchi giorni, sotto un grande telo di plastica fradicio e scosso dal vento. Non ha potuto competere con la natura. Per la terza volta – c'era stato un terzo disegno, l'anno precedente – rinuncia a dipingere l'albero che aveva piantato nel proprio giardino quattro anni prima.
La natura, tuttavia, non è persa per tutti. Nella casa, dove la vita segue il proprio corso – si fanno dei lavori, di pittura banale e utile –, gli operai finiscono per raccogliere la prima mela cotogna caduta e decidono di dividersela; alcune ragazze raccolgono le mele rimaste e parlano di marmellate mentre, nello studio, il pittore contempla il proprio quadro, minimo e smisurato, vicino a una copia in gesso della Venere di Milo.
La pittura è presente ovunque nel film. Una lunga conversazione con un amico pittore, Enrico Gran, fa chiudere su se stessa questa finzione veridica: il desiderio dell'amico di venire a Madrid per fare disegni animati, e poi di diventare pittore; la sua felicità, per un ritratto che sta facendo, se riuscirà a fissare anche solo il sette per cento del modello; lo scambio tra i due di fronte al *Giudizio universale* di Michelangelo di cui, nello studio, c'è un'enorme riproduzione, come della Venere. La discussione, in particolare, verte sull'età che Michelangelo aveva quando iniziò l'affresco, sul tempo che gli fu necessario a dipingerlo, sulla sua presenza all'interno dell'opera, in cui si è raffigurato nei panni di San Domenico. Un primo piano mostra il suo viso schiacciato e deforme, come in una anamorfosi. Infine, la pittura ribadisce la propria presenza con un ultimo quadro: un'immagine del pittore, realizzata dalla sua compagna, Mari. Il quadro mostra Antonio Lopez coricato, nel suo pastrano, come una figura di giacente scolpito. Il pittore non crede a questo quadro, il primo a cui Mari abbia posto mano dopo molto tempo; ma lei, una sera, gli chiede di lasciarla provare ancora per

qualche giorno (prima la si era vista lavorare a composizioni indecifrabili, un paesaggio disegnato-scolpito con l'aiuto di una grossa lente di ingrandimento). Il film inizia a chiudersi su questo quadro: entra così nella strategia di un finale enigmatico in cui diversi insiemi di immagini si uniscono, in un blocco disparato di cui non c'era stato fino a quel momento nessun esempio, ma che porta il film, nel corso della giornata di martedì 11 dicembre, come fuori di sé, verso un'esattezza più piena.
Un primo insieme combina inquadrature dello studio, con pitture e sculture, gessi e maschere allineati sulle mensole come in un museo delle cere: tutti elementi atti a fare della raffigurazione il doppio fantomatico della vita. Un secondo insieme è un agglomerato di lontane immagini di televisioni che si sovrappongono, come punti ciechi, a finestre di edifici, richiamando a tratti la visione di un'antenna enorme, di un blu fosforescente (questo «albero elettronico» è l'unica cosa che Erice abbia filmato al di là dei dintorni immediati della casa di Antonio; le inquadrature di televisioni e edifici sono presenti sin dall'inizio del film e tornano a intermittenza, contrassegnando la fine dei giorni in funzione di notti). Un terzo insieme si riduce all'albero e alla macchina da presa che gira da sola, sdoppiati nelle loro ombre. Un quarto insieme è composto da inquadrature quasi illocalizzabili di nuvole e luna. Anche in questo caso, si sono già viste in precedenza inquadrature analoghe, ma qui di colpo si moltiplicano e il loro carattere viene accentuato: sono inquadrature in cui la stessa natura sfiora il limite di una sorta di trasfigurazione. Infine, il quinto insieme è più che altro un livello, che sposta gli altri avvolgendoli (va colto in questa successione di cui costituisce quasi l'apertura): è un sogno fatto dal pittore, che si addormenta mentre Mari lo ritrae. Un sogno designato come tale da una voce, alla fine di questa lunga sequenza: è la voce interna del sognatore che si appropria del suo sogno, raccontandocelo.
È un sogno semplice, schematico: Antonio Lopez riconosce il melocotogno, che un tempo si trovava nella casa dei suoi genitori. Vediamo solo l'albero del cortile, con i suoi frutti marci, i cui colori appaiono mostruosi. Infatti è diventato un albero onirico, come cercava di essere, a modo suo, quello dei quadri, come diventano tutte le immagini curiosamente sovrapposte che si sono succedute a partire dal momento in cui il pittore si è addormentato, avvolto nel proprio pastrano. Lopez aveva in mano una sfera di cristallo sfaccettato che, quando il sonno lo coglie, rotola a terra, e Mari gliela rimette nella tasca del pastrano prima di spegnere la luce e smettere di dipingere. Un cristallo da cui scaturisce il sogno e con esso il film. Il giorno in cui Victor Erice l'ha incontrato per la prima volta, Antonio Lopez gli ha raccontato questo sogno; due mesi dopo, gli ha parlato del quadro che stava per iniziare; Erice allora si è ricordato del sogno e da lì è scaturito il suo desiderio di fare il film, dalla relazione ancora virtuale tra immagine dipinta e immagine onirica: «Una caratteristica della modernità, del cinema moderno che inizia con Rossellini, è il fatto che la macchina da presa appaia al contempo come uno strumento di riproduzione della realtà e come un forcipe della realtà, come il mezzo per cercare un senso, qualcosa di più, una verità possibile; nel mio film, il sogno di Antonio».
Difficile essere più precisi. La raffigurabilità del sogno, il suo coefficiente di trasfigurazione nella formazione dell'immagine si legano qui al destino della figura in pittura, alla difficoltà per la pittura di far fronte, oggi, a un desiderio di realtà e, al contempo, alle potenze che gliela sottraggono, di cui il cinema fa parte. Così il cinema deve riappropriarsi del sogno e della pittura insieme, e metterli in relazione, per interrogarsi sulla possibilità della propria immagine, che altre potenze minacciano: la televisione, venuta a rubargli la sua parte di reale, e il video, che può far volatilizzare il reale aprendo nell'immagine la virtualità di una trasfigura-

zione che ricorda, trasformandole, quelle del sogno e della pittura. È proprio perché il cinema oggi è dominato dall'artificio che Erice deve introdurre nel proprio film, e lo sottolinea, «un albero elettronico», per opporgli la modestia testarda dell'albero del pittore; ma sottolinea anche come entrambi facciano parte dello stesso sogno, di cui il suo film è il segno. È quello che ha cercato di esprimere anche Wenders, con minore delicatezza, ma con un'energia che va capita.

«Passion» di Jean-Luc Godard

5

Fino alla fine del mondo è anzitutto un film cinefilo. Claire Tourneur, l'eroina, deve il proprio nome al cineasta più chiaroveggente del cinema americano. Il film deve alla serie B anche una delle sue caratteristiche, l'avventura a catena, grazie alle tappe di un percorso che attraversa tutti i continenti, come una sfilata di dépliant di un'agenzia di viaggi. Ma il viaggio trova la propria unità intorno a una storia a strati, che lega Claire Tourneur a Trevor - Sam Farber, e quest'ultimo ai suoi genitori. E la storia a sua volta si concentra intorno a una macchina destinata alla produzione di un'immagine.
Come ogni apparecchio ottico, anche questo registra ciò che viene abbracciato dal suo obiettivo. Ma, contemporaneamente, capta i processi biochimici della visione e, tramite ciò, le reazioni del cervello a quanto vedono gli occhi dell'operatore. Rende dunque possibile una trasmissione di immagini da cervello a cervello, per mezzo di un computer che effettua la transcodifica, e, benché non restituisca la vista ai ciechi, permette almeno di restituire loro delle percezioni sotto forma di immagini endogene (inducendo una nuova specie di allucinazione). Questa macchina è stata inventata da Henry Farber, il padre di Sam, che ha preferito sottrarla agli appetiti del governo americano e ha finito per rifugiarsi, con la moglie cieca, in una regione sperduta dell'Australia, dove si è guadagnato la fiducia degli aborigeni e ha messo in piedi un laboratorio futurista. Braccato come il padre dall'Fbi, Sam Farber va in giro per il mondo a raccogliere le immagini di una famiglia dispersa, per poterle portare alla madre. Ma la macchina ha un enorme inconveniente: rovina la vista a chi la utilizza. Come Michèle in *Gli amanti del Pont-Neuf*, Sam è sottoposto alla minaccia della cecità (e qui interviene Claire, a dargli il cambio, la chiaroveggente Claire, con il «suo tasso di identificazione visiva senza precedenti»). E, come nel film di Carax, la grande pittura funge da riferimento per una salvezza metaforica, tanto più necessaria qui, in quanto il cinema si trova messo a confronto con il futuro anticipatore delle nuove immagini, virtuali ma vere, perché già le vediamo, dal punto di vista di una finzione che prelude al cambio di millennio (1999, per non dire *2001*, in cui si vedevano forse, se abbiamo buona memoria, immagini simili, su questa scala, per la prima volta).

Dunque, Wenders ha dovuto scegliere un'inquadratura e un'immagine, per il momento cruciale in cui Claire si sostituisce a Sam per "filmare", a San Francisco, sua sorella Elsa. Un'immagine che potesse in seguito essere interpretata dal computer e offerta a Edith Farber, un'immagine destinata così ad essere raffigurata, trasfigurata e rifigurata. Wenders dice di aver creduto di dover ritrovare gli inizi della fotografia prima di potersi abbandonare all'immagine che gli veniva in mente: un quadro di Vermeer, o piuttosto un'idea di Vermeer, incarnata da una finestra, un fascio di luce, una donna seduta. E aggiunge, per giustificare la propria intuizione: «Quando si guardano le immagini di Vermeer, si vede come, da vicino, la tecnica sia quasi puntinista. Piccolissime pennellate che somigliano ai pixel delle immagini generate al computer» [21]. Ci sono due tempi nell'operazione. Anzitutto, una ripresa classica, che condensa in un'immagine-simbolo tre o quattro Vermeer. Risponde alla visione di Claire che passa per l'obiettivo o lo pseudo-obiettivo della macchina (a questa immagine, strettamente analogica, si sovrappongono a fine ripresa una serie di inquadrature verdi che ne annunciano la trasformazione). Più tardi, tramite il computer che interpreta l'immagine e la offre alla visione interna di Edith Farber, viene operata una digitalizzazione dell'immagine-simbolo. Essa fa vacillare la pittura che fa da garante e da aura a questo passaggio da uno stato dell'immagine all'altro, mediante una rifigurazione che evoca, in modo ingenuo ma coraggioso, l'intreccio tra cinema e pittura già intensamente trattato dai migliori video-artisti.
Il puro segno pittorico è del resto offerto in un'immagine anteriore, registrata da Sam: vediamo suo zio e sua zia all'ombra di un quadro di cui non si vede se non un angolo di cornice dorata. Il perseguimento dell'esperienza destinata a ridare la vista, o meglio una vista, alla signora Farber ubbidisce a una tensione rivelatrice (il film la sfrutta poco ma ha il merito di porla): da un lato, sfuggendo a un primo alone di indistinzione, l'immagine acquista a poco a poco un nitore che la avvicina a un'immagine cinematografica che però non diviene; dall'altro, procede nella propria opera di trasfigurazione-rifigurazione, in un succedersi di inquadrature la cui consistenza evoca più o meno le trasformazioni luminose e plastiche della pittura impressionista, prima del suo radicalizzarsi con Cézanne, Seurat, Van Gogh, i Fauves, per arrivare al Cubismo.
D'altra parte, queste immagini diventano anche immagini oniriche. Fin dalla registrazione dell'inquadratura-Vermeer di Elsa, il supplemento è lì, nelle parole che Elsa rivolge alla madre, sotto forma di un sogno che rappresenta il fantasma del film (in questo sogno, il padre restituisce la vista alla madre, che vede la figlia ma non la riconosce). Ma dopo la morte della madre (accelerata dall'esperienza), lo spostamento verso il sogno diventa più rapido (secondo una logica più metaforica che fondata, in cui si intrecciano il desiderio di storia e quello di teoria). Su istigazione del padre, prostrato dal lutto e divorato da un delirio scientifico, Sam e Claire passano, insieme a lui, alla registrazione dei propri sogni. Immergendosi in questa autoanalisi di tipo nuovo, delirio solipsistico di un confronto regressivo con la macchina, riprendono a piacere, per noi spettatori, il percorso di cui le nuove immagini offrono indefinitamente il paradigma opaco: dal caos alla figura (così spesso ridotta a inferme parodie di raffigurazione). Questo paradigma ha il caos come proprio limite interno e come orizzonte, perché l'immagine può sempre tornare nel nulla da cui emerge, puro pulviscolo virtuale. Ma nel momento in cui emerge, lo fa per fissarsi, a livello di rappresentazione e della sua sensazione, nella crisi figurativa che, dalla fine del XIX secolo in poi, ha scosso la pittura, di pari passo con l'invenzione del cinema, proprio nel momento in cui Freud introduceva l'esigenza di una presa in considerazione della raffigurabilità del sogno.

6

Così tre film, di derivazione pittorica o ispirati alla pittura, prendono a oggetto il sogno, che diventa il dato iniziale (Kurosawa) o il riferimento ultimo (Erice, Wenders) di finzioni dell'immagine minacciata. Ed è ogni volta per constatare gli effetti di una mutazione ineluttabile che lo sguardo si posa con grande dolcezza (Erice) o prefigura una apocalisse (Kurosawa, Wenders). In Kurosawa l'apocalisse deriva dalla catastrofe nucleare, in Wenders vi è indirettamente legata (la prima frase del narratore evoca la perdita di controllo del satellite nucleare indiano, che esplode all'inizio della parte australiana). È il vantaggio e l'inconveniente del film di Wenders: che enuncia con un'ingenuità piuttosto disarmante tutto quanto contribuisce alla «malattia delle immagini» («Immagina ciò che sostituirà le nostre pitture sui muri. Esporrai l'interno delle nostre teste: i nostri sogni»; «Signor Jung, signor Freud, se poteste vedere»; «Presto furono uniti, vivevano per vedere i propri sogni, e dormendo li sognavano, avevano raggiunto insieme l'isola dei sogni. Ma presto furono divisi da oceani, annegati nelle loro immagini notturne»). Wenders non fa altro che dire quello che gli altri film suggeriscono, nella loro varietà, nel momento in cui li si associa, quello che Kurosawa constata in modo molto diretto. C'è, tra realtà nucleare (con ciò che insegna dei corpi, della materia e della loro possibile distruzione), televisione, video e immagine digitale legata al computer, pittura passata-presente e sogno, un'unità su cui il cinema non può fare a meno di riflettere, perché sa che ne va non tanto della sua sparizione, ma di una mutazione in cui ha paura di finire per non riconoscersi.
Il cinema ha sempre avuto una difficoltà nei confronti del sogno. Proprio perché il cinema è, in sé, un'allucinazione paradossale: una percezione sovradeterminata al punto da divenire l'innesco di un'allucinazione (Metz, Baudry). È la lucida follia del suo dispositivo. Per non smettere di credere alla propria realtà, e tramite ciò all'effetto di realtà delle cose che mostra, per preservare persino l'ultimo «granello di reale» che lo fa essere ciò che è (Bonitzer), il cinema ha conservato, pur modificandole nel corso della propria storia, divisioni nette ma sottili tra quanto gli deriva dall'immagine costruita (immagine disegnata, effetti speciali, che rivelano l'artificio) e quanto appartiene all'immagine registrata (anche se si tratta sempre di un'immagine più o meno costruita, per poter essere registrata). La morale della registrazione ha a che fare con la chiarezza di queste divisioni: è la parte documentaria interna a ogni finzione. La difficoltà propria all'immagine onirica risiede nella necessità di coglierla per quell'allucinazione singolare che è, simile all'allucinazione leggera del film, ma da cui tuttavia occorre differenziarla. Si potrebbe dire che, prodotta e costruita dall'inconscio, è registrata dalla coscienza: e si rischia continuamente di perdere su entrambi i piani. Hitchcock è senza dubbio il cineasta che ha trasmesso in modo più esatto la sensazione del sogno, perché è quello che ha avuto la visione più chiara di un'immagine costruita, fin dalla registrazione, in vista della proiezione che la giustifica; i suoi copioni lo dimostrano: immagini suggerite in vista di altre immagini, che mettono in evidenza, come ha ben visto Bonitzer, «l'importanza dello schema figurativo nel film»[22]. Di qui l'impressione, in Hitchcock, del sorgere della figura all'interno del quadro, nell'inquadratura, a tal punto essa scivola tra le inquadrature. Colpisce come sia stato lavorando con un pittore (Dalí) che Hitchcock è riuscito a toccare il traguardo del sogno, in *Io ti salverò*. Nell'inquadratura "classica", il regista prefigura (anche qui, come nella "sequenza della doccia" di *Psyco*, per l'allucinazione e l'*acting out*) un'irruzione congiunta di sogno e pittura tramite cui il cinema, modificando la natura del proprio rapporto con il sogno come pure la funzione attribuita alla pittura, cerca di situarsi nel presente, *in relazio-*

ne ai nuovi mezzi di elaborazione dell'immagine. Si tratta di mezzi ricchi di una virtualità, ancora troppo semplice ma già molto enigmatica, capace di produrre una sorta di continuo sogno pittorico che sarebbe anche al contempo la raffigurazione pittorica di un sogno.
Per questo, nel film di Wenders si scivola così facilmente, e così confusamente (e non solo perché Wenders è spesso un cineasta confuso), da un quadro mimato con mezzi classici allo stesso quadro rivisitato con un trattamento digitale, a servizio di un'immagine interiore, e, tramite ciò, a una fioritura di sogni che si estendono ai ricordi e ai fantasmi (Claire si rivede bambina di quattro anni). Per questo, il sogno non si distingue più come tale (non più di quanto accada, benché in modo diverso, in Kurosawa o Erice). Non convince più come sogno; sembra passato al di là di se stesso, entrato nella «Zona» (succedeva in *Sans soleil*, di Chris Marker, nel 1982, ancora una volta l'anno di *Passion*, e in omaggio a Tarkovskij, indubbiamente il più grande cineasta moderno di questa dilatazione-indefinitezza del sogno che invade il film, con strumenti iconici rimasti tradizionali, ma che cercano a modo loro di eguagliare la pittura diventando, da *Andrej Rublëv* a *Sacrificio*, l'immagine ultima dell'immagine – è in *Sans soleil* che il fittizio Hayo Yamaneko trasforma con la propria macchina le immagini del passato, nella convinzione che «la materia elettronica sia la sola a poter trattare il sentimento, la memoria e l'immaginazione», proprio nel momento in cui il suo prestanome vede rifluire in un solo film – *La donna che visse due volte*, anche lì attraverso un quadro e la sua figura, la spirale – «la memoria impossibile, la memoria folle»). Ma la solitudine è la controparte dell'esistenza nella Zona. Nella Zona l'immagine diventa sola, o almeno crede di diventarlo, come abbandonata a se stessa, troppo puramente votata a se stessa, a partire dal momento in cui è minacciata nella propria solidità analogica, così come diventano folli di solitudine i sognatori digitali di Wenders, come sono soli i sognatori, e gli spettatori che li imitano, soli i pittori e gli scrittori, soli i cineasti, costretti a prendersi per scrittori o pittori. Erice dice molto semplicemente: «La solitudine è la condizione del cineasta veramente moderno». È la solitudine del cineasta di Rolle, il quale vive come una forma inedita di crocifissione la tensione tra immagine registrata e immagine costruita, e scopre, in *Les enfants jouent à la Russie*, lungo il filo delle proprie divagazioni per unire in un unico paradosso il sentimento dell'utopia e della perdita, come ci siano in russo due parole per dire immagine, con tutto ciò che comporta per il pensiero dell'arte e della storia: «*Obraz* e *izobrajenie*, una per la realtà, click clack Kodak, e un'altra più grande, più profonda, più lontana, più vicina, come il volto del figlio dell'uomo quando si è impresso sul lenzuolo di Veronica». È la parola che designa l'immagine sacra e l'icona, e incarna la finzione, la parola per dire la figura. È per questo motivo che, divisi tra le due immagini e tra almeno due livelli di realtà e finzione, i film sono oggi così soli, come amava ripetere Daney.
Ed è ancora per questo motivo che, prendendo le cose da tutt'altro lato, Alain Jaubert ha potuto mescolare l'immagine sintetica all'analisi di un quadro. La serie delle sue «Tavolozze» contribuisce ad avvicinare il cinema alla pittura, riprendendo quest'ultima in una forma inedita di film d'arte destinato alla televisione, che è un po' l'equivalente contemporaneo dei film sull'arte del dopoguerra, di cui il *Van Gogh* di Resnais appariva a Bazin il migliore esempio (i primi numeri di «Tavolozze» escono nel 1989, co-prodotti, come *La Ville-Louvre*, dal servizio cinematografico del museo, di cui Dominique Païni assumeva allora la direzione, prima di diventare, segno dei tempi, direttore della Cinémathèque Française). Alain Jaubert ha intitolato la sua analisi di *La flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, due volte più lunga di tutti gli altri numeri della serie, *Le rêve de la diagonale*. Vale a dire, Jaubert vede come un sogno, o un effetto di sogno, il turbamento che si prova quando si cerca di tenere insieme la

William Hurt in «Fino alla fine del mondo» di Wim Wenders

parte sinistra e quella destra del quadro, inizialmente dissociate per rispondere allo choc iniziale. Vengono passate così in rivista le numerosissime interpretazioni che hanno cercato di chiarire sia gli enigmi iconici del quadro, sia le sue più segrete leggi di composizione. Una parte importante spetta alla geometria. Un'altra alle fonti di luce. Quella proveniente dalla scala di sinistra agisce «come un moderno proiettore teatrale o cinematografico munito di riflettore». Isolando questo effetto di luce con l'inquadratura, suggerendolo con la voce, l'immagine riesce quasi a farlo vedere. Come riesce quasi a rendere visibili i calcoli sapienti in cui si traducono le tensioni spaziali tra le losanghe del pavimento, i cassettoni del soffitto, le linee delle colonne. Ma tutto questo non basta a esprimere gli effetti di prospettiva contrastante tra le parti del quadro, lo spazio chiuso sulla sinistra, la scena aperta sulla destra. Essi appartengono a una nuova modalità di calcolo, che permette a un pittore tanto sapiente quanto sensibile di generare un'immagine siffatta: le matematiche del Rinascimento, prefigurazione del calcolo moderno. «È possibile mettere a confronto l'immagine di Piero con gli strumenti nati da quella stessa logica. Trasmesse nel computer, le misure individuabili nel quadro ricompongono un universo virtuale a tre dimensioni simile in ogni suo punto a quello immaginato dal pittore». L'animazione dell'immagine, che si svolge sotto i nostri occhi, funziona al contempo come interpretazione e come ricostruzione del sogno della diagonale – fino a impadronirsi dell'intera città, di *La città ideale* rivisitata, passando così dall'origine della prospettiva (comune, lo si è detto fin troppo, a pittura e a cinema) a una prospettiva trasformata mediante la quale la sensazione di sogno si decomporrebbe, secondo una forma antica e nuova di allucinazione.
Nel suo ultimo saggio[23], in cui risale alla scena primaria del proprio amore per il cinema, Serge Daney evoca due choc successivi, associati al nome di Resnais, nel corso di uno stesso anno, il 1959, in cui gli si rivelò *Notte e nebbia* e scoprì con sua madre *Hiroshima mon amour*. Uscendo dal cinema, sono entrambi folgorati: «Non avevamo mai pensato che il cinema fosse capace di "questo"». "Questo" si focalizza, una pagina prima, nei primi piani di *Hiroshima* e contemporaneamente nei corpi di *Notte e nebbia*. Un poco più su, nella stessa pagina, Daney riafferma la propria emozione sia etica che estetica «di fronte alle cose registrate», contrapposte al disegno animato, indicato come «il nemico»: infatti, non solo sarebbe "l'altro" del cinema, ma, secondo lui, è anche «un'altra cosa rispetto al cinema». C'è, in questa logica incarnata, una falla, minuscola, da cui passa tutto. I corpi di *Notte e nebbia* sono quelli di un'umanità snaturata, sfigurata: la loro registrazione ha la stessa forza di persuasione e di astrazione, che attirava Bazin nei film scientifici. La natura passa al di là di sé, ma resta se stessa, grazie alla forza della registrazione. Fino all'orrore, come nelle inquadrature dei campi, che richiamano ancor più intensamente un giudizio. Ci sono in *Hiroshima* corpi analoghi, nelle inquadrature dell'ospedale. Ma i primi piani rientrano in una costruzione. I due corpi che si indovinano, proprio all'inizio, come atomizzati, o coperti di cenere, in una indistinzione figurativa ai limiti dell'indicibile, non diventano corpi riconoscibili, immersi nell'amore, se non progressivamente, a mano a mano che l'immagine si trasforma, secondo un processo che rimane indubbiamente nel registro fotografico ma nondimeno rivela (qualunque sia il modo in cui è stato realmente prodotto) l'esistenza di una sorta di trucco, di effetto speciale – che si può supporre ancor più costruito di quanto non sia – per esprimere quella stessa trasformazione ed emozione. È chiaro che se, attraverso l'orrore, si può ridurre il corpo umano a un prodotto di sintesi, bisogna testimoniarlo ancora più intensamente con immagini vere che certifichino l'orrore. Ma è non meno chiaro che, se l'immagine arriva a poter sintetizzare se stessa, con il calcolo o con quella forma intermedia che è il video – la

cui importanza è giustamente di essere medio e mediato tra due opposti regimi di trattamento della realtà –, è perché fa parte di uno stesso fondo di orrore e di anticipazione di cui scienza e politica devono farsi carico, ma di cui l'arte non può che impadronirsi, per affrontare ancora una volta il peggio e rinascere se non migliore, almeno possibile. È quanto emerge mirabilmente, sia in negativo che con l'esempio, dai «sogni» di Kurosawa: *Sogni* è forse il film più espressamente ecologico della storia del cinema.

Hanna Schygulla in «Passion»

È il dibattito che attraversa di fatto *L'exercice a été profitable, Monsieur*, facendo di questo incomparabile diario della visione lo strumento più sicuro di una tensione che un giorno bisognerà valutare. Riguarda coppie di termini contrapposti, che non si raccordano, mediante i quali l'affetto in cerca di ragione inscrive nel cinefiglio-cinefilo la genesi di una storia, individuale e collettiva: cinema americano/cinema europeo, cinema classico/cinema moderno, infanzia/età adulta, Rossellini-Godard (i grandi comunicatori)/cineasti delle nouvelle vague (i minoritari), Godard (l'erede malinconico del passato-l'artista anticipatore del presente)/Rossellini (il pragmatico profetico), tendenza alla registrazione/tendenza al disegno, cinema della realtà/non-cinema dell'immagine, cinema/televisione, immagine cinematografica/immagine di sintesi. Con un rivolgimento che è il filo rosso ossessivo di questa storia, Rossellini diventa il cineasta-simbolo: l'uomo che ha saputo per primo accogliere la violenza fin troppo nuda della registrazione e che «verso la fine, passa dal disegno pedagogico al disegno animato», spostandosi così dal cinema alla televisione e all'audiovisivo, anticipati fin dalle origini. Un po' come, per altri versi, il cinema di Resnais conserverà sempre per Daney, superato l'irriducibile choc iniziale, qualcosa di troppo mentale.

Ecco, almeno così credo, come si deve intendere la faccenda della pittura: come il segno di una tensione, in un paesaggio dai contorni equivoci ma, al contempo, molto riconoscibili. Bisogna anzitutto comprendere che si tratta di una storia soprattutto europea e, in ogni caso, poco americana. Il destino dell'immagine non è nella cultura americana e nel suo cinema l'oggetto di un analogo coinvolgimento, non più di quanto lo siano gli eccessi di una storia nella quale l'America interviene per preservare l'idea che si è fatta di se stessa e del mondo, ma le cui lacerazioni le rimangono in un certo senso estranee. Non c'è nel cinema americano un conflitto dello stesso tipo, o perlomeno un identico pensiero di questo conflitto, tra immagine registrata e immagine costruita, tra disegno animato e cinema. C'è – tutta la storia del cinema americano recente lo prova – un nuovo modo di assorbire il cinema in un'arte dello spettacolo e dell'artificio, che apre evidentemente sulle stesse questioni, ma senza la coscienza interiore di un tragico particolare. Non ho potuto vedere il *Vincent e Theo* di

Altman di cui sembra non ci sia nulla da pensare [24]. Ma se *Lezioni di vero* di Scorsese non rientra veramente nella logica degli altri film sulla pittura di cui è contemporaneo, è perché, malgrado il cinema vi si trovi legittimato come arte attraverso l'arte pittorica – Scorsese è abbastanza cinefilo per essere sensibile a questo –, si tratta anzitutto di una pura affermazione di energia (non estranea alla foga di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* nel coniugare disegno e "realtà"), con il cinema che deve trovare un'energia nel filmare paragonabile a quella con cui il protagonista, pittore post-pollockiano, si batte corpo a corpo con il proprio quadro – ben lontana da quanto, nello stesso momento, Kurosawa ebbe la finezza di chiedere di incarnare al vero Scorsese.
Bisogna poi comprendere che si tratta soprattutto di un problema francese. Molto semplicemente perché è stato in Francia che, per la prima volta nella sua storia, il cinema si è affermato, attraverso la Nouvelle Vague, come cinema del cinema, nell'ambito di un rinnovamento teorico che lo eccedeva di molto ma nel quale è stato catturato, generando quel mostro polimorfo che è «la teoria francese del cinema». Ed è ancora in Francia che l'idea di cinema – di tutto ciò di cui il cinema si è assunto o ha creduto di doversi assumere la responsabilità, estetica ed etica – ha finito per cristallizzarsi, con eccessi non privi di narcisismo. Il nome di Godard, da solo, basta a riassumere questa "passione", che ha trovato nella pittura il proprio terreno e la propria metafora («Godard pittore» per Jacques Aumont) [25]. Non è un caso che Godard sia il solo cineasta ad avere finora osato intraprendere, con il video che ne rinnova l'immagine, una storia del cinema, quelle *Histoire(s) du cinéma* in cui il riferimento alla pittura, classica e moderna, occupa uno spazio sempre più lancinante. Se si dovesse dare un'unica immagine di questa passione francese, la si troverà nel faccia a faccia della terza *Histoire*, *Seul le cinéma*, che riunisce intorno al corpo del cinema Godard e Daney, il cine-figlio cineasta e il cine-figlio critico. Così comprendiamo meglio perché degli otto film scelti qui, tutti più o meno percorsi, tra il 1989 e il 1992, dalla passione per la pittura, cinque siano dovuti a cineasti francesi; perché siano stati dei produttori francesi a rendere possibili i due film di Kurosawa e di Wenders, il più francese tra i cinefili tedeschi; e perché Erice si richiami, come fa, a una tradizione che va da Lumière alla Nouvelle Vague e oltre. Tutto ciò nel momento preciso, o quasi, in cui appaiono, preceduti dai dibattiti sorti sin dagli inizi degli anni '80 nei «Cahiers du Cinéma» intorno al manierismo, due libri importanti (Bonitzer, Aumont) e si tengono almeno tre convegni su cinema e pittura o pittura e cinema (Quimper, Chantilly, 1987, Parigi – al Louvre –, 1989).
Infine, se l'interesse è così forte, al di là della pittura e del cinema che la assume come oggetto della propria visione, è perché la diversità delle posizioni secondo cui la pittura si fa vedere e sentire in questi film mostra bene come si tratti di un'indagine sulla natura stessa dell'allucinazione. Se l'immagine di sintesi suscita un tale effetto di attrazione e repulsione, è perché nel proprio fondo ha a che vedere con la possibilità di un rimodellamento dei rapporti tra raffigurazione e trasfigurazione, in particolare a livello del corpo umano, di pari passo con i progressi della biologia e della medicina che allontanano i limiti dell'inumano e dell'umano. È a questo livello che l'immagine sintetica promette molto, ma offre ancora così poco, pur minacciando. Essa va a toccare soprattutto il cinema, forte del suo patto ambiguo con la "vita", del suo carattere di allucinazione "naturale". E la pittura, con tutti i suoi passaggi, ha la seguente funzione: offre al cinema l'immagine di un'allucinazione culturale protetta dall'aura e dal destino delle proprie figure. Fissando la minaccia incarnata in queste figure, permette al cinema di difendere la propria definizione e la propria virtù analogica, di rimanere quella allucinazione temperata dalla forza della somiglianza che è. Sembra che «cinema e pittura»

sia uno dei nomi con cui il cinema cerca di ripensarsi come allucinazione, all'interno di uno di quei cambiamenti di regime così difficili da afferrare, nel corso dei quali si modificano antichissime configurazioni psicologiche e culturali. È banale dire che la realtà cambia; lo è meno supporre che a un cambiamento di realtà possa o debba corrispondere una mutazione nella realtà stessa dell'allucinazione. Che l'allucinazione possa avere una storia, o entrare in una storia (una di quelle storie preconizzate da Nietzsche e tentate da Foucault), presuppone una distribuzione variabile delle soglie di interiorità e di esteriorità dell'immagine, così come della natura della credenza soggettiva, e delle sue costruzioni. Lo stesso vale per il sogno, preso in questa configurazione. Esso è quella allucinazione singolare la cui acuità può aumentare o diminuire, il cui centro di gravità può virare su se stesso. Può, per esempio, entrare in una visione più aperta, più fluida, ma anche più incerta, dell'inconscio.
1992, 1991, 1990. Tre opere prendono per tema l'allucinazione, secondo tre modalità divergenti. In *Racconto d'inverno*, piuttosto che fare una sorta di Füssli cinematografico, come in *La marchesa von...*, Rohmer ha approfittato a fondo dell'immagine classica per fissare di colpo con rara intensità l'allucinazione nel copione e, tramite ciò, nel fuori-campo insistente di un'immagine in cui la figura del desiderio svanito può da un momento all'altro ricomparire. In *Céline*, Jean-Claude Brisseau gioca la carta di un'allucinazione esplicitamente raffigurata o piuttosto situata nell'immagine, che ha la forza di essere vera per l'eroina e, tramite lei, per chi la circonda, e dunque di restare indecidibile per lo spettatore. Nella sua installazione *Hiver*, Thierry Kuntzel (la cui ricerca teorica ha saputo catturare nel film il lavoro del sogno che diventava «il lavoro del film», prima di scivolare verso il video) ha concepito, con l'aiuto di una macchina da presa guidata da un computer e grazie a un senso sicuro di ciò che possono raggiungere, insieme, più livelli di immagine, cinque minuti e mezzo di movimento su un corpo immobile. Ricordando antiche pitture (*Il Cristo morto* di Holbein) e, al contempo, la famosa inquadratura del punto di vista del morto in *Il vampiro* di Dreyer, questo intervallo temporale chiuso e dilatato va molto vicino a quanto sembra poter essere un'allucinazione suggerita.
Sulla scena del sogno, quando il sognatore vi penetra nuovamente, emergono due immagini, pittoriche, che ne chiariscono il senso.
La prima è una cappella. Quella di Pinturicchio, a Spello. Il sognatore ci era entrato, qualche settimana prima, con una giovane donna che è diventata una delle possibili componenti della figura sconosciuta che, nel sogno, ridisegna i disegni di Lacan e lo critica, dando alla stanza, pure così simile a una stanza chiusa, l'aspetto di un teatro o di una sala di proiezione, perché la figura è seduta al limite di un invisibile quarto lato. Si penetra nella cappella, i suoi muri dipinti si illuminano, e, sul muro di sinistra, si vede emergere un'altra luce, sotto forma di un raggio dorato terminante in un corpo di uccello. L'Annunciazione è la figura classica del desiderio e della sua rappresentazione, il simbolo sereno e smarrito di tutta una storia dipinta.
Anche la seconda immagine è un'immagine triplice, il cui ricordo torna al sognatore grazie a un'amica sollecita. L'amica gli ricorda come avesse progettato di leggere o rileggere, nel tempo in cui si vive il sogno, il libro di Deleuze su Bacon, grande pittore di trittici («Alla fine, in Bacon, non ci sono che trittici: anche i quadri isolati sono, più o meno visibilmente, composti come trittici»). Anche per questo è un grande pittore della Figura – a partire da cui Deleuze sviluppa la sua «logica della sensazione», che scava la raffigurazione aprendo sulla modulazione, che nessun simbolo può racchiudere –, di una figura che, dopo Cézanne, porta l'analogia al di là di se stessa. Nelle sostituzioni mostruose che, in Bacon,

catturano forme e colori in uno sfiguramento sensibile, e sono in un certo senso molto vicine agli effetti che la foto e soprattutto il video aprono nel corpo del cinema, si può essere tentati di leggere una risposta alla figura dell'anamorfosi, folle ma circoscritta e ben ordinata, ai piedi degli ambasciatori nel quadro di Holbein scelto da Lacan per illustrare il primo volume del suo seminario.
Infatti si tratta davvero, per il sogno, di opporre a Lacan un Deleuze senza dubbio anch'esso celato sotto le spoglie della giovane donna, che attacca Lacan a proposito del tratto verticale, autentico "tratto unario", effetto di significante che fa *consistere*, come si esprime lui, il primo dei tre quadri e sembra così rimediare al suo passaggio troppo semplice all'astrazione, come al di là della figura all'opera nella figurazione.
Il ruolo del secondo quadro è duplice. Semicancellato dalla mano, suggerisce lo spazio di trasformazione aleatoria nel quale l'immagine-video e l'immagine-digitale precipitano l'immagine cinematografica. Il pittore scelto stavolta affianca Barthes a Lacan (è grazie al bel testo di Barthes che ho conosciuto Twombly). L'essenziale della pittura-scrittura di Twombly è liberare la pittura dalla visione, inscrivendo in essa, con estrema delicatezza, il gesto e il corpo, offrendo al nostro sguardo un tratto aereo, infantile, incompiuto. E tramite ciò, Twombly mima, dal lato di una pittura che si alleggerisce da sola, tutto quanto va troppo semplicemente a legarsi con l'idea di una realtà digitale fatta sia di scrittura che d'immagine.
Quanto all'ultimo quadro, il suo enigma è molteplice. Il riferimento alla foto, che sembra fare da supporto al disegno, indica due cose. Anzitutto, la potenza propria alla fotografia o al fotografico: che si afferma, da un lato, in una concezione della pittura in cui l'ossessione della registrazione è associata alla forza dell'immagine costruita, dall'altro, in una visione del cinema in cui la foto partecipa già da molto tempo alla scomposizione del movimento e del tempo. Ma questa foto, scivolando tra le mani del sognatore, diventa anche l'immagine in bianco e nero del cinema più classico. Il desiderio ad essa associato designa così senza dubbio una nostalgia (e anche una volontà di storia), non in contraddizione con l'energia fissata nell'immagine e che arriva a lambire la figura della sconosciuta. Tutto questo permette di immaginare uno schermo sulla superficie del muro interamente coperto, il solo dal disegno da fare trasformato in foto. È uno schermo posizionato in modo curioso, perché non sta di fronte alla supposta sala. Ma a maggior ragione richiama la proiezione, in questa camera scura, illuminata da un film che avrebbe la forza di persuasione del sogno proprio perché sarebbe sorretto dalla pittura.

(Traduzione di Donata Feroldi)

[1] *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985, p. 607.
[2] Bernard Dufour, *Questions au peintre*, «Cahiers du Cinéma», 447, settembre 1991, p. 25.
[3] Jacques Rivette, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du Cinéma», 46, aprile 1955.
[4] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
[5] Thierry Jousse, Frédéric Strauss, *Entretien avec Danièle Dubroux*, «Cahiers du Cinéma», 452, febbraio 1992. Tutte le citazioni che seguiranno sono ricavate da questa intervista.
[6] Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., Paris 1993, p. 362.
[7] Vincent Ostria, *Entretien avec Denis Lavant*, «Cahiers du Cinéma», 448, ottobre 1991.

[8] «Un tipo di documentario commentato che sfociava qua e là in sequenze recitate, di un'intensità drammatica ancora più bruciante. Ognuna delle sequenze, a sua volta, sarebbe stata coronata da uno dei quadri di Van Gogh». Cfr. Jean Renoir, *Œuvres de cinéma inédites*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris 1981, pp. 172-175.
[9] Maurice Pialat, *Eloge de Poussin*, «Libération», 2 settembre 1987.
[10] Gilles Deleuze, *Wolfson, ou le procédé*, in Id., *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993.
[11] Serge Daney, *Pialat dans l'œil du cyclone*, «Libération», 16 novembre 1983.
[12] André Bazin, *Peinture et cinéma*, in Id., *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, vol. II, Les Éditions du Cerf, Paris 1959.
[13] Charles Tesson, *L'éclipse*, «Cahiers du Cinéma», 431-432, maggio 1990.
[14] Sul corpo e la figura del pittore, in particolare in *Cézanne* e *La bella scontrosa*, si potrà rileggere l'articolo di Sylvie Pierre *Le mystère et la vie passionnée,* «Trafic», 1, inverno 1991.
[15] Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991 (tutto il primo capitolo).
[16] Colta molto bene da Jacques Aumont: *La terre qui flambe*, in Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Hölderlin Cézanne*, Antigone, Aigremont 1990. Per la citazione che segue, si veda p. 101.
[17] Il termine è di Rivette, che lo riprende da Paulhan come definizione di Braque, e lo applica a Renoir in *Cinéastes de notre temps.*
[18] Olivier Séguret, *Erice nous en bouche un coing*, «Libération», 12 maggio 1992. Tutte le altre affermazioni di Erice sono tratte da Laurence Giavarini e Thierry Jousse, *Entretien avec Victor Erice et Antonio Lopez*, «Cahiers du Cinéma», 457, luglio 1992.
[19] Si inscrive egli stesso in quella «linea che inizia con Louis Lumière, Vigo, Renoir, poi continua con i cineasti della Nouvelle Vague, Godard, Rohmer, Eustache soprattutto, anche Pialat».
[20] Ogni giorno è datato, scupolosamente, si saltano talvolta uno o più giorni, per il montaggio, ma Erice ha filmato ogni giorno.
[21] François Ho, *L'odyssée de Wim Wenders*, «Le Cinéphage», 1, ottobre 1991. Truffaut aveva provato un possibile slittamento, anche se lo supponeva diverso: «Fare Vermeer sullo schermo non presenta, a mio avviso, alcun interesse». («Cinéma 64», 89, citato da Carole Le Berre, nel suo saggio su Truffaut, Cahiers du Cinéma, Paris 1983, p. 149).
[22] Nel saggio omonimo, *Le grain de réel*, in *Cinéma et Peinture. Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Paris 1985, p. 23.
[23] Serge Daney, *Le travelling de Kapo*, «Trafic», 4, autunno 1992, ora in Id., *Lo sguardo ostinato*, Il Castoro, Milano 1995.
[24] Ecco cosa ne dice Joël Magny, sufficientemente sensibile nei confronti del film di Pialat perché ci si possa fidare di lei: «Nessuno può supporne la presenza sulla scena di *Vincent e Theo*, versione tv o cinematografica», «Cahiers du Cinéma», 457, giugno 1992, p. 38.
[25] *Godard pittore, ovvero il penultimo artista*: così Aumont intitola l'ultimo capitolo di *L'occhio interminabile*, in risposta al primo: *Lumière, «l'ultimo pittore impressionista».*

b&n

Robert De Niro in «Casinò» di Martin Scorsese

Leonardo Gandini
Una tragedia americana

Che cos'è una tragedia? Ha senso, è legittimo ricorrere alla nozione di tragico quando si parla di cinema? La critica si è, da sempre, schierata dalla parte di George Steiner: la tragedia muore con Racine, a partire dal XVIII secolo viene rimpiazzata da una letteratura che, nel migliore dei casi, possiamo chiamare drammatica. Di conseguenza al cinema, arte del '900, il modello tragico sarebbe precluso, con la possibile, ma non automatica, eccezione dei film tratti da opere di Shakespeare, Eschilo... Anche in questi casi però il regista avrebbe semplicemente una funzione analoga a quella del suo collega teatrale: il suo compito è di cercare, attraverso le immagini, di dare spessore a un ideale tragico nato in un contesto spazio-temporale del tutto diverso.

La questione è in realtà molto più complessa, come del resto dimostrano i tentativi, da parte di alcuni cineasti non da oggi sensibili e coscienti del proprio ruolo di narratori, di confrontarsi con la categoria del tragico; questo significa, innanzi tutto, verificare in che modo e sino a che punto gli elementi strutturali e tematici della tragedia possano essere coniugati alle dinamiche della società contemporanea da una parte, e a quelle del linguaggio cinematografico dall'altra. Ad essere importante e affascinante non è tanto l'esito di una simile ricerca, la eventuale definizione/affermazione di una "vera" tragedia cinematografica, quanto il percorso, l'alternarsi di momenti di convergenza e divergenza fra racconto tragico e racconto cinematografico.

«We fucked it all up»: la storia di *Casinò* parte da un'esplicita dichiarazione di fallimento totale, e prosegue con una ricostruzione degli eventi che è anche un tentativo di capire quali sono le ragioni di una simile, apocalittica disfatta. Già all'epoca del noir il ricorso simultaneo alla voce fuori campo e al flashback proiettava sulle vicende una sinistra e opprimente aura di fatalità, dando venature tragiche a personaggi impegnati nel vano tentativo di opporsi a un destino funesto, la cui ineluttabilità era manifesta appunto sin dal principio. Tuttavia, se negli anni '40 un elemento come il fato faceva capolino da vicende ancora plasmate sul modello della detective-story (delitto-investigazione-colpevole), al punto da essere state per molto tempo relegate nel grande calderone del cinema di genere, nel film di Scorsese la «cieca necessità», come la chiama Steiner, è connaturata a temi e personaggi tipicamente tragici, la cui densità non viene affatto scalfita dall'ambientazione contemporanea. Per quanto riguarda i personaggi, non è difficile individuare in Ace la figura dell'«eroe abbandonato e tradito», e in Sally quella della «puttana-strega», entrambe caratteristiche, secondo Northrop Frye, della «visione tragica». Quanto ai temi, è evidente come *Casinò* ruoti intorno ai medesimi elementi che costituiscono, da *Giulio Cesare* a *Re Lear* passando per *Macbeth* e *Otello*, il cuore della letteratura shakespeariana: potere, lealtà, tradimento. Del resto, la

cura meticolosa, il puntiglio quasi antropologico con cui Scorsese ritrae l'ambiente della malavita, soprattutto la complicata rete di rapporti gerarchici e di regole formali su cui è basato, finisce per fare di questo mondo un equivalente moderno della corte elisabettiana: un centro di potere da una parte, al suo interno, costantemente messo in tensione da intrighi, gelosie, cospirazioni, e dall'altra, all'esterno, minacciato da un "esercito nemico" – la polizia, l'Fbi – che mira alla sua distruzione. Come in Shakespeare, la congenita precarietà del potere rende cruciale il tema della lealtà: da tutto il film emerge l'idea che i detentori dell'autorità non possono permettersi di concedere fiducia a nessuno: ogniqualvolta Ace si fida di qualcuno – sua moglie, Nicky, il figlio del politico che gli è stato raccomandato – deve poi pentirsene. I suoi capi, per contro, non corrono rischi: la carneficina finale – a sua volta così simile a tanti cruenti epiloghi shakespeariani – è motivata appunto dalla scelta di non fidarsi, a priori, dell'omertà e della fedeltà di chiunque abbia anche solo la possibilità, se non l'intenzione, di tradirli.
Diversi sono stati i film, negli ultimi tempi, ambientati a Las Vegas. Scorsese è però l'unico a non essersi accontentato dell'ormai convenzionale iconografia della città, del gioco di colori con cui le insegne al neon illuminano le notti urbane. Allo spettatore di *Casinò* non è mai concesso di dimenticare che Las Vegas è una cattedrale *nel deserto*, spazio al quale è legata da una sorta di tetro cordone ombelicale («nel deserto si risolvono un sacco di problemi della città», dirà Nicky all'inizio). Il rapporto di associazione/opposizione è innanzi tutto cromatico: la statica, abbacinante luce solare del deserto contro le sinuose, dinamiche traiettorie dei neon metropolitani. Tuttavia, è difficile non vedere nello spazio che circonda Las Vegas anche e soprattutto una metafora di ciò che avviene dentro i confini della città. Ancora una volta, Scorsese rielabora un elemento tipico della tragedia in generale (sempre secondo Frye, «nella visione tragica il mondo minerale è visto in forma di deserti, rocce o rovine») e di quella shakespeariana in particolare, sia pure con una significativa variazione. In un'acuta analisi del *Macbeth*, Robert Pogue Harrison, parlando della sterilità di Lady Macbeth, afferma che ad essa «corrisponde simbolicamente un paesaggio naturale. Questo paesaggio è la landa, cioè il luogo deserto [...]. Questa terra sterile rimane il luogo in cui verranno concepiti tutti i crimini perpetrati da Macbeth». Alla «terra sterile» si contrappone la foresta: «L'assenza di legge che Vico associava alle "selve nefande" ha trovato qui asilo nella barbarie civile di Macbeth, ma alla fine della tragedia la foresta di Birnam in movimento simboleggia le forze del diritto naturale, in quanto mobilita la sua giustizia contro la desolata landa morale della natura di Macbeth. In questa immagine potente scorgiamo il fondamento naturale della legge».
Nata dal deserto, nata sul deserto, Vegas è evidentemente una «desolata landa morale», geograficamente diversa ma intimamente uguale allo spazio che la circonda. L'aridità del deserto rappresenta un puntuale corrispettivo metaforico alla sterilità emotiva dei personaggi e alla loro "barbarie civile" («qui mi premiavano per le stesse cose per cui a casa mi avrebbero messo dentro», racconta Ace); alberghi, country-club, ristoranti, gioiellerie, case da gioco servono soltanto a occultare la vera natura della città, quella di un luogo socialmente incolto, eretto su terra incolta. Tuttavia, contrariamente a quanto avviene nel *Macbeth*, alla metafora del deserto non ne corrisponde una di segno opposto, nella quale far confluire valori positivi e antitetici come la giustizia, la legalità, il diritto. Intorno a Vegas non ci sono foreste pronte a mettersi in movimento, così come dentro Vegas non c'è spazio per la civiltà. Il mondo di Nicky e Ace si autodistrugge in un'apoteosi di furore e sangue, senza che la sua fine coincida con un'affermazione della legge.

Le affinità al modello shakespeariano di *Casinò* non devono farci dimenticare che l'intenzione di Scorsese non è stata quella di riallacciarsi automaticamente alla tradizione elisabettiana, ma piuttosto di attingere a ciò che lo poteva aiutare a conferire una dimensione tragica al suo film. Da questo punto di vista, credo non sia illegittimo vedere nei due personaggi cui è affidata la narrazione, Ace e Nicky, una sorta di incarnazione moderna e prosaica delle categorie dell'apollineo e del dionisiaco cui faceva riferimento Nietzsche nel suo fondamentale saggio sulla tragedia. Ace e Nicky sono evidentemente figure complementari, le si potrebbe quasi definire le due metà di un medesimo individuo, tanto che l'espediente delle voci fuori campo incrociate ci porta a dimenticare, nei momenti in cui l'azione è più coinvolgente, chi tra i due si sta effettivamente facendo carico del racconto. L'imperturbabilità di Ace, il distacco con cui sovraintende agli affari della casa da gioco possono essere accostati alla «moderata limitazione» e alla «libertà dalle emozioni più violente» che Nietzsche considera tipiche dell'ideale apollineo, così come le sconcertanti ambiguità che segnano il comportamento di Nicky – killer brutale e spietato durante la notte, padre dolce e premuroso all'alba – vanno ricondotte alla «doppia natura» di Dioniso, «un demone crudele e selvaggio e [...] un dominatore mite e dolce». Ancora secondo Nietzsche, tutta l'esistenza del greco apollineo «poggiava su un fondamento – mascherato – di sofferenza e di conoscenza, che a lui veniva di nuovo svelato da quel dionisiaco. Ed ecco che Apollo non poteva vivere senza Dioniso!».

James Woods e Sharon Stone in «Casinò»

In fondo la storia di *Casinò* è la storia di un uomo abituato a dominare e annullare il Caso (la maniacale valutazione, da parte di Ace, di tutti gli elementi che possono concorrere al risultato dell'evento sportivo su cui intende scommettere, la trasformazione dell'imprevedibilità dell'azzardo in precisione deduttiva) che viene progressivamente trascinato nel mondo di follia, violenza e caos su cui è fondamentalmente basato il potere che gli è stato improvvisamente concesso. Dietro alla rispettabilità di Ace, dietro alle sue auto di lusso e ai suoi vestiti da centinaia di dollari, sta un impero che affonda le proprie radici nel sangue e nella brutalità. Incontinente, violento e crudele, Nicky è un perfetto esponente di questo mondo, è a lui che spetta il compito di attirare Ace nella propria orbita, di ricordargli che l'equilibrio apollineo non può fare a meno degli eccessi dionisiaci. Non è un caso che tutta la seconda parte del film sia scandita da una graduale metamorfosi di Ace, costretto dagli eventi a perdere le staffe, a lasciare da parte il suo autocontrollo per dare libera espressione a passioni ormai irrefrenabili: amore, gelosia, rabbia, disprezzo. Più la storia procede, e più Ace va assomigliando, nell'impulsività delle reazioni e dei comportamenti, a Nicky. Ma è una metamorfosi che gli costa cara: la visceralità di Ace, la perduta «libertà dalle emozioni più violente» gli

impedisce, come invece avveniva in precedenza, di assoggettare il caso alla propria razionalità, e di costruire su questo la sua fama, il suo prestigio, la sua stessa esistenza. Ha scritto George Steiner: «La tragedia ci insegna che il dominio della ragione, dell'ordine e della giustizia è terribilmente circoscritto, e che non c'è progresso scientifico o risorsa tecnica che possa aumentarne il raggio d'azione. All'esterno e dentro l'uomo, sta l'*autre*, l'"alterità" del mondo. Chiamatela come volete: un dio nascosto o malefico, il destino cieco, la tentazione diabolica, la furia bruta del nostro sangue animale; ci tende l'agguato al bivio, ci deride e distrugge».

Sharon Stone e Robert De Niro in «Casinò»

Lo stesso Steiner vede, tra le cause della «morte» della tragedia, lo «scadimento del ruolo del teatro nella comunità». Lo spettacolo tragico perde la sua funzione rituale e civile nel momento stesso in cui è impossibilitato a rivolgersi a una collettività cementata al suo interno da una serie di valori che lo spettacolo stesso è chiamato a mettere in scena e, al contempo, in discussione. Ragionamento impeccabile, che il cinema, col suo pubblico interplanetario, socialmente e culturalmente disomogeneo, disseminato in migliaia di sale, non può certo scalfire. Tuttavia, vale la pena notare come Scorsese si sforzi, come già aveva fatto in *Quei bravi ragazzi*, di crearsi un referente privilegiato, che possiamo identificare in un pubblico tipicamente americano, di mezza età e di estrazione sociale medio-alta, idealmente accomunato dal fatto di avere avuto una vita segnata da quel tipo di musica, da quei passatempi (il golf, i ristoranti, i locali notturni), da quegli abiti (chiassosi e colorati), da quei valori (la famiglia, i figli). Qui sta il contenuto autenticamente eversivo del film: quando non rubano e non uccidono, i suoi malviventi – a differenza, ad esempio, del mefistofelico protagonista di *Cape Fear - Il promontorio della paura* – sono dei perfetti americani medi, dai gusti forse pacchiani, ma sinceramente convinti, come milioni di loro connazionali, che la vita vada costruita intorno al triangolo matrimonio-casa-figli. In altre parole, Scorsese non rinuncia alla tentazione di trovare, per la sua tragedia, una comunità sociale ben definita, chiamata in causa attraverso l'accurata e meticolosa rievocazione di un'epoca, dei suoi valori e dei suoi gusti in materia di canzoni, arredamento, abbigliamento, automobili.

In *Casinò* Scorsese si cimenta con l'ambizioso tentativo di rinvenire il senso del tragico in un fenomeno del nostro tempo, dunque in un contesto completamente diverso da quelli cui la tra-

gedia classica ci ha abituati; non sovrappone automaticamente i suoi elementi tipici a una storia contemporanea, piuttosto cerca di capire sino a quale punto i personaggi e le vicende che lo interessano siano suscettibili di una visione tragica. Woody Allen, con *La dea dell'amore*, percorre invece la direzione opposta. Pone a diretto contatto una delle caratteristiche costitutive della tragedia greca, il coro, con la realtà odierna, apposta per verificarne l'incongruenza, per sancirne l'anacronismo. Tuttavia, la sua operazione non risponde a un semplice intento parodico: ad Allen, in altre parole, non interessa soltanto creare effetti comici attraverso il paradossale aggiornamento di situazioni e personaggi antichi, dal Tiresia mendicante a New York davanti a un ristorante greco, allo Zeus che risponde alle invocazioni pregando di lasciare un messaggio in segreteria. La presenza del coro contribuisce a creare una sorta di orizzonte d'attesa, lo sollecita a porsi lo stesso interrogativo di Scorsese – è possibile, nel mondo di oggi, guardare a determinati eventi secondo un punto di vista tragico? La risposta è, per quello che lo riguarda, negativa. Come ha scritto Franco La Polla, «Allen ci dimostra deliziosamente che tutti gli ingredienti della tragedia concorrono a forgiare la sua storia, ma che è il tono tragico, la sua essenza, la sua natura a mancare. E non a causa del trattamento che egli le riserva, ma perché la realtà odierna è troppo controversa, composita e confusa per riuscire a proporsi come tragica».

Michael Rapaport e Woody Allen in «La dea dell'amore»

Ancora una volta, ad essere centrale è la nozione di comunità, che Scorsese, dai tempi di *Mean Streets*, ha eletto a protagonista del suo cinema: è in primo luogo a una comunità – socialmente, geograficamente e anagraficamente omogenea – che si indirizza, in modo implicitamente polemico, la sua così accurata descrizione di uno stile di vita. Per contro, Allen racconta una città che è tutto meno che una *polis*, ma un gigantesco agglomerato di persone che vivono le une accanto alle altre senza nulla avere *in comune*, sfiorandosi in modo affrettato e distratto, incapaci di conoscersi e persino, come bene ci spiega la sequenza finale, di riconoscersi, di avere coscienza dei propri legami familiari. In un ambiente simile, qualsiasi evento potenzialmente tragico diventa prosaico, irrilevante, e viene di conseguenza ridimensionato (l'accanimento del destino contro il singolo individuo si riduce al titolo di un libro per ragazzi – *How Everybody Really Hates Me* – che Lenny legge al figlio), rimosso («Chi erano i cattivi ?» chiede Kevin a Lenny, quando questi gli cita *Schindler's List*), eluso (il destino fa incontrare padri e figli, ma questo non basta a determinare un'agnizione). A rimanere in piedi, sia pure rielaborati attraverso l'ironia, alleggeriti dalla comicità paradossale di Allen, sono soltanto i motivi tipici del dramma borghese: crisi familiare, adulterio, riconciliazione. Banditi Eschilo e Shakespeare, a New York è rimasto spazio solo per Ibsen.

Gianni Canova

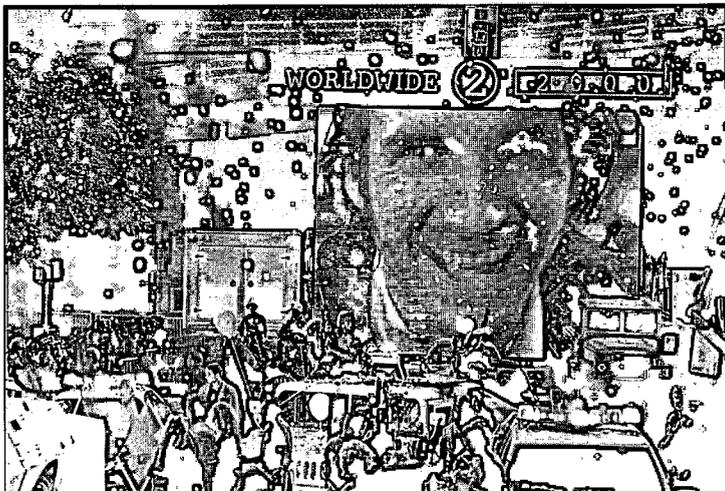
Oltre lo sguardo di Sisifo

Mon/oculus

Strange Days di Kathryn Bigelow si apre significativamente sul dettaglio di un occhio che guarda. *Un* occhio, non *due*. Come già in *Blade Runner* di Ridley Scott o in *1997: Fuga da New York* di John Carpenter, il cinema "moderno" che lavora sulle pratiche della visione rompe la struttura bi-oculare della vista umana e riporta lo sguardo dell'uomo alla condizione mono-oculare della macchina da presa. Quasi a dire che quell'unico occhio vede meglio e di più. O a suggerire che l'artificialità della visione (filmica) conserva potenzialità che il nostro sguardo (umano, troppo umano) non possiede. Utopie della visione, fantasmagorie del guardare. Tendendo fino al limite estremo un filone di ricerca che va da *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders a *Il corvo* di Alex Proyas e a *Johnny Mnemonic* di Robert Longo, *Strange Days* mette in campo un'ipotesi fantascientifica sul futuro del nostro *guardare*. E lo fa ricorrendo – nell'orchestrazione del testo – a un doppio statuto espressivo: quello del film che racconta la notte di fine millennio in una Los Angeles squarciata dai conflitti etnici e razziali e quello dei frammenti visuali che assorbono *dentro* il film i *trip* emozionali consentiti ai personaggi dall'uso dello *squid*.

Lo *squid*, com'è noto, è un'ipotetica tecnologia clandestina che consente di proiettare direttamente nel proprio sistema cerebrale le visioni sperimentate da qualcunaltro e registrate su un minuscolo floppy disk. Come spararsi in testa la vita (e la vista) di un altro: basta infilarsi una cuffia e inserire il dischetto nell'apposito riproduttore per consumare immagini registrate in presa diretta nella corteccia cerebrale da chi ha visto e vissuto da protagonista determinati eventi "estremi". Più "pulito" di qualsiasi droga, più stordente, più allucinatorio e al contempo più "realistico", lo *squid* permette a chiunque di provare direttamente tutte quelle esperienze che non si è mai concesso nella vita reale, fino al ricercatissimo *Black Jack* (la morte in diretta), che fa impazzire tanto i consumatori quanto i *pushers* del mercato clandestino di visioni. Eppure, a ben guardare (*guardare*?), lo *squid* non ha nulla di avveniristico sul piano *visivo*: le "registrazioni" ritenute tanto preziose dai personaggi del film avvengono sempre attraverso lo sguardo di chi è stato protagonista di quel determinato evento, tanto che gli ipotetici frammenti di *squid* inseriti dalla Bigelow nel testo riproducono – con un impianto fortemente mimetico – proprio le modalità e le caratteristiche della visione umana.

Si prenda ad esempio la sequenza d'apertura di *Strange Days* (che è probabilmente l'esempio più "emblematico" di *squid* fra i tanti proposti dal film). La grammatica e la sintassi

immaginate dalla Bigelow sono quanto mai significative: un unico piano-sequenza in soggettiva, senza interventi di manipolazione o di "edizione", nell'intento di *riprodurre* una visione che si dipana come un nastro continuo sul nostro schermo mentale, senza ricorrere alle opportunità *visive* che sono in genere consentite dal cinema. E dunque: niente zoom, niente ralenti, nessuna possibilità di ingigantire dettagli o di saltare repentinamente dal vicino al lontano. Soprattutto, *nessun montaggio*. La macchina da presa (una steadicam molto leggera e flessibile) ondeggia e traballa, si tuffa in improvvise panoramiche a colpo di frusta che suggeriscono il brusco cambiamento di direzione dello sguardo del personaggio, quindi rallenta, vacilla e ricomincia daccapo. Senza fermarsi mai. Perché le visioni in *squid* hanno questo di specifico: non conoscono fine. Sono condannate – come le nostre comuni visioni quotidiane – a non finire mai. Almeno finché non decidiamo di chiudere gli occhi e di farle finire – appunto – in quanto *visioni*. Ora: dal punto di vista delle potenzialità visive, lo *squid* rivela un'offerta molto più *povera* di quella del cinema. Lo riconosce chiaramente, *dentro* il film, uno dei personaggi femminili: «Sai perché i film sono meglio dei playback? Perché la musica cresce, ci sono i titoli di coda e sai esattamente quando finisce». *I film sono meglio dei playback*: come dire che *Strange Days* è "meglio" dei frammenti di *squid* che contiene. Offre allo sguardo più opportunità (compresa quella di "farsi" di *squid*). È un ottovolante visivo più vertiginoso. Magari anche più impegnativo, ma sicuramente più inebriante. Eppure.

«Strange Days» di Kathryn Bigelow

Eppure i protagonisti di *Strange Days* impazziscono per lo *squid*. Disdegnano il cinema e agognano i dischetti messi in commercio da Lenny Nero, «Babbo Natale dell'inconscio». Quasi a dire che il futuro, se ci sarà, sarà ingordo di visioni caratterizzate non da un nuovo modo di guardare o da una nuova tecnologia del vedere, ma – molto più banalmente – da un più forte *contenuto* della visione. Detto in altri termini: ciò che *eccita* l'umanità di fine millennio – secondo l'ipotesi di Kathryn Bigelow – non è lo sguardo, ma la *cosa vista*. È la possibilità di vedere da protagonisti il coito e la morte: cioè – ancora e sempre – i tabù di André Bazin.
Al di là delle apparenze, un film come *Strange Days* preconizza la fine del sex-appeal del cinema, mette in scena l'indifferenza dell'umanità contemporanea per la ricerca di nuove modalità del vedere, anticipa il bisogno sociale di poter consumare "emozioni forti" ma registrate con lo sguardo più banale: il nostro. Pur partendo da presupposti diversi, Bigelow arriva a conclusioni analoghe a quelle di Wim Wenders: il millennio che fugge trascina con sé un drammatico solipsismo dello sguardo, nella società del narcisismo di massa l'unico narcotico che ancora funziona è quello che illude l'io di poter amplificare se stesso fino al limite estremo, ma adottando sempre e soltanto le solite modalità di visione. Senza sforzi, senza fatica:

quasi inseguendo un cinema che sia la prosecuzione del nostro sguardo, o la totalizzazione enfatica di ciò che da sempre abbiamo *già* visto, o anche solo sognato di vedere. Aveva davvero ragione James Ballard nella prefazione a *Crash*: viviamo già all'interno di un enorme romanzo. Essendo l'invenzione fantastica già data, l'ultimo compito che spetta agli artigiani della finzione – indifferentemente romanzieri o cineasti – è "l'invenzione della realtà".

Ralph Fiennes e Angela Bassett in «Strange Days»

Ma le cose non sono (mai) così semplici. E proprio una sequenza-*squid* di *Strange Days* svela l'inganno. È quella in cui Lenny Nero rivede in *squid* (usato questa volta come archivio della memoria) alcune immagini felici del suo rapporto con Faith (Juliette Lewis). Lei volteggia sui pattini leggiadra, capelli al vento e mutandine nere. Lui la guarda e le sta appiccicato con gli occhi. Nessun primo piano, solo totali. Poi i due salgono in casa, passano in bagno e si gettano a fianco del letto a fare l'amore. Ma prima si fermano un attimo davanti allo specchio. E qui, inavvertitamente, la *squid*-soggettiva diventa un'altra cosa. Un altro occhio. L'immagine di Lenny e Faith riflessi nello specchio non può essere la stessa che avrebbe visto lui – data la posizione – in soggettiva. C'è qualcun altro che li osserva mentre si guardano, la grammatica della soggettiva obbligatoria si infrange per un istante e torna in gioco il cinema. Che solo può mostrarci Lenny – il guardante – nell'atto di guardare. Con questa dislocazione impercettibile del punto di vista, Kathryn Bigelow rimette tutto in discussione. E rilancia il potere del cinema (monoculare) contro l'illusione che il nostro sguardo basti a se stesso. Che è poi la vera "maledizione" con cui deve fare i conti il cinema d'oggi: nato come invenzione senza futuro, si ritrova – alle soglie del secondo millennio e nelle punte più alte della sua tecnologia – a subire la concorrenza di ciò che l'umanità possedeva già da prima dell'invenzione dei fratelli Lumière. Altro che *squid*: ciò di cui i personaggi di *Strange Days* sembrano aver nostalgia è l'ovvia banalità dello *sguardo originario*. Il futuro del loro (e del nostro) guardare si configura come una sorta di paradossale ritorno al passato: quasi un supplizio di Sisifo della visione, condannata a tornare sempre sui suoi passi, e a ripetere per sempre lo stesso gesto, lungo lo stesso inevitabile tragitto.

Bin/oculus

L'esercito delle 12 scimmie di Terry Gilliam comincia con il dettaglio degli occhi di un bambino. I *due* occhi. Il bimbo assiste a una scena violenta all'aeroporto di Philadelphia. Scopriamo subito che si tratta di una *mise en abîme*: in realtà è un uomo adulto che dal suo presente (cioè dal nostro futuro) torna ossessivamente su *quella* scena a cui ha assistito da bambino (collocata nel *nostro* presente, ma – inevitabilmente – nel *suo* passato). Solo alla

fine del film – prima dell'epilogo sugli stessi due occhi dell'inizio – scopriamo che quel bimbo ha assistito alla propria morte. E ci rendiamo conto che la sua storia è quella di un uomo che è vissuto *due* volte: la prima seguendo la linea retta della cronologia, la seconda tornando indietro – grazie a uno di quei paradossi temporali che tanto affascinano l'immaginario contemporaneo – per comprendere quel che da bambino aveva visto ma non capito. *Due* occhi, *due* vite: fascino del doppio, ineluttabilità del ritorno. A differenza della maggior parte dei viaggi nel tempo del cinema contemporaneo, il tragitto *à rebours* dell'eroe di *L'esercito delle 12 scimmie* non ha come obiettivo quello di cambiare il corso della Storia, ma si limita a cercare di *comprenderlo*. Il ritorno è gnoseologico, non taumaturgico o revanchistico. E tuttavia pur sempre di *ritorno* si tratta: quasi a dire che anche per Terry Gilliam il futuro non può prescindere da un ciclico ritorno del (e sul) passato. *L'esercito delle 12 scimmie*, non a caso, è il rifacimento di *La jetée* di Chris Marker, ma nello stesso tempo è anche un tentativo di riscrivere *La donna che visse due volte* (*Vertigo*) di Hitchcock. Se in quest'ultimo film il protagonista si trovava paralizzato e disorientato di fronte al ritorno di una donna che lui credeva morta (e che *riproduceva*, per altro, l'effigie di un'altra donna vista su un dipinto), in *L'esercito delle 12 scimmie* un uomo e una donna (appartenenti a tempi diversi) vanno al cinema a vedere *La donna che visse due volte* (al cinema!) e si trovano a rivivere nella finzione dello schermo una situazione analoga a quella di Hitchcock, anche se rovesciata: lui vive due volte (e sogna da adulto la morte a cui aveva assistito già da piccolo), lei è stupita e perplessa da questo ritorno, ma poi lo accetta, indossa una bionda parrucca hitchcockiana e sceglie di accompagnarlo nel suo viaggio di esplorazione della memoria del cinema (e del mondo).

Keanu Reeves in «Johnny Mnemonic» di Robert Longo

Vertigine (vertigo?) del tempo. Vertiginosa confusione dei tempi. Perdita di ogni possibilità di controllo del *kronos*. Ma più che un circolo vizioso, la visionarietà di Gilliam mette in scena un circolo ermeneutico: la sua storia di un uomo che vide due volte non è assimilabile alla ciclicità delle visioni di Sisifo perché il ritorno, in questo caso, garantisce un surplus *cognitivo*. Consente di capire, permette di comprendere. Il ritorno non è semplice ripetizione, è piuttosto *revisione*: cioè nuova modalità di attivazione dello sguardo, nuova possibilità di comprensione della Storia e delle sue catastrofi. Come Kathryn Bigelow, anche Terry Gilliam fa del suo ultimo film un omaggio struggente all'indispensabilità del cinema, e alla superiorità del suo sguardo rispetto al nostro. Solo il cinema può *vedere* e *mostrare* la doppia visione dell'eroe di *L'esercito delle 12*

scimmie, solo l'occhio indiscreto della macchina da presa è in grado di spremere un *senso* dal perenne e confuso *rivedere* soggettivo dei personaggi di *Strange Days*.

Bruce Willis in «L'esercito delle 12 scimmie» di Terry Gilliam

Pan/oculus

In una delle sequenze più suggestive di *L'esercito delle 12 scimmie* l'eroe-viaggiante interpretato da Bruce Willis viene interrogato da un grande occhio artificiale e elettronico che presenta la conformazione della pupilla di un insetto: numerosi schermi e teleschermi lampeggiano sulla superficie del bulbo oculare, segnali visivi si incrociano e si intersecano sulla curva della sfera, monitor di varie forme e dimensioni presentano volti di personaggi occhialuti che guardano, scrutano e osservano. In uno scenario complessivamente così povero di *utopie* della visione com'è quello del cinema contemporaneo, questo aggeggio creato dalla fantasia visionaria dello scenografo Jeffrey Beecroft è uno dei pochi che tenti di prospettare in chiave avveniristica un possibile sviluppo delle tecnologie del vedere. Ma l'uso che ne fa Terry Gilliam non apre prospettive particolarmente ottimistiche: fedele alla sua visione orwelliana della Storia, il regista di *Brazil* individua in questa tecnologia scopica più una sorta di *mirabilia* da luna park futuristico che un'effettiva opportunità di sviluppo delle potenzialità visive. Il grande occhio elettronico e plurischermico serve più a sorvegliare, inquisire e punire che a *far vedere*. Come un *panopticon* del 2000, o come l'equivalente post-moderno e artificiale del grande occhio triangolare di Dio che campeggiava sul mondo nei dipinti medievali. Non c'è via d'uscita: entrato nel suo secondo secolo di vita, il cinema ha nostalgia del futuro. Non riesce a immaginarsi diverso da quel che è stato, e reagisce rivendicando con orgoglio la propria perdurante necessità. Non c'è futuro, nel cinema di fine millennio, perché tutto è già stato fatto, tutto è già stato visto. E perché, in fondo, il futuro è già qui, ci è già addosso, soffoca il presente e lo schiaccia. Così, incapace di trasformarsi in utopia del proprio poter essere o in progetto di nuove forme del vedere, il cinema che ancora si interroga su se stesso tende fino allo spasimo le proprie potenzialità, si scontra con i limiti oggettivi del proprio funzionamento e poi si volge indietro, ridiventa "mnemonico" e "retrospettivo", ricerca nella memoria il senso del proprio esistere. Ed è qui che il "monocolo" di *Strange Days* si incontra con il "binocolo" di *L'esercito delle 12 scimmie*: nella spirale di uno sguardo che rifiuta tanto le lusinghe dello *squid* quanto l'ossessiva invadenza di una visione infantile, per rivendicare a sé (e a sé soltanto) la capacità di far evadere lo sguardo dal carcere angusto della visione di Sisifo. Fino a quando? *Fino alla fine del mondo*: quella che si è già verificata (*L'esercito delle 12 scimmie*) o che ci aspetta tutti nel Capodanno del 2000 (*Strange Days*).

Stefano Della Casa
Nuova sensibilità urbana

Gianni Buttafava, sul lontano numero 2 del «Patalogo», sosteneva che in Italia si sono viste per la prima volta le città come dimensione metropolitana quando negli anni '70 ha preso il via un fortunato filone, quello del cosiddetto cinema poliziottesco. Come hanno poi spiegato Enzo G. Castellari e Umberto Lenzi in due differenti interviste al programma radiofonico di Raitre *Hollywood Party* (rispettivamente andate in onda nel gennaio 1995 e nel febbraio 1996), la scelta della città dove ambientare l'azione non era casuale ma legata ai permessi che si potevano ottenere per realizzare le sequenze d'azione nelle zone più avveniristiche della città stessa. Castellari ad esempio si era trovato bene a Genova («La sopraelevata consente inseguimenti a 100 chilometri l'ora proprio come a Los Angeles, e in più con il camera-car potevo mostrare i palazzi prospicienti il porto, vecchie abitazioni della borghesia mercantile che portano però il segno del degrado urbano proprio di una città in trasformazione» – e cioè di una metropoli dove antico e moderno convivono gomito a gomito); Lenzi invece ha preferito Milano («I viali della periferia, i palazzoni che sovrastano qualche vecchia cascina o qualche casa di ringhiera del quartiere Gallaratese erano fatti apposta per essere illuminati dai lampeggianti della polizia quando giravamo *Milano rovente*»); e in effetti la città che si scorge sugli sfondi di questi film – riusciti o no che siano – è un'altra cosa rispetto all'uso che si faceva della grande città sino a quel momento.

L'unico antesignano che mi sembra si possa accostare a questa osservazione della città come luogo chiuso e finito, senza sbocchi e vie d'uscita, è un semisconosciuto film milanese del 1962. Si intitola (e da questo punto di vista mi sembra quasi un'anticipazione di quanto si diceva prima) *Milano nera*, ma non è un film di polizia o di malavita.

Diretto dai semisconosciuti Gian Rocco e Pino Serpi a partire dalla sceneggiatura di Pasolini *La nebbiosa* pubblicata nel febbraio 1996 da «Filmcritica» e presentato a Roma al Palazzo delle Esposizioni nell'ambito della rassegna *1966. Giovani prima della rivolta*, è un piccolo film interessante e ingenuo (o forse interessante perché ingenuo) che mette in scena i teddy boys, inquadra il grattacielo Pirelli così come le vie della prostituzione vicino al Cimitero Monumentale, propone un interno totale dello stadio di San Siro senza (naturalmente) la copertura, con tutti i sedili in cemento e i rifiuti sparsi del dopo-partita, insiste sull'autoctonia gergale e suggerisce – soprattutto – l'impressione che, per i giovani che vagano nella notte di San Silvestro tra le strade della città inseguiti da una canzone interpretata da Nico Fidenco pre-Brian De Palma, il mondo non abbia altri confini.

È inutile da questo punto di vista paragonare il grattacielo tutto acceso di *Milano nera* con il quasi contemporaneo sforzo di illuminarlo che segna l'integrazione del ribelle Ugo Tognazzi

in *La vita agra* di Carlo Lizzani, forse il miglior film di questo regista che ha girato quasi tutte le città italiane per ambientare le sue storie. Lì Milano fagocita e ottunde con il suo miracolo economico, ma il conflitto (nel film molto più di quanto accada nello stupendo romanzo di Luciano Bianciardi) è tra la città e un altrove, fisicamente il piccolo centro dove si muore sul lavoro e in senso lato un altro mondo dove sono possibili solidarietà e comunicazione (l'ideologia, insomma, crea un'altra dimensione). Anche Scola sottintende un altro mondo per il giovane operaio che va a lavorare alle Ferriere di Torino, si reca con la studentessa di Lotta Continua a vedere i monumenti nel deserto abbandonati dopo gli sfarzi di Italia '61 (che da questo punto di vista sembrano un'anticipazione delle politiche che porteranno poi agli altri "monumenti al niente" di Italia '90). Un altro mondo che continua a esistere, in un altro posto o nello stesso: così come avviene in *Il posto* di Olmi, che naturalmente è superiore per rigore anche se la corsa a perdifiato finale di *Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam* ha un suo kitsch che forza la struttura "politicamente corretta" del film.

Anna Bonaiuto in «L'amore molesto» di Mario Martone

Per quanto riguarda Roma, le storie lì raccontate non hanno quasi mai dimensione metropolitana, nemmeno *Accattone* di Pier Paolo Pasolini, nemmeno l'ipertrofia immaginifica di Fellini (neanche, quindi, la stazione Termini o lo Sheraton Hotel di *Ginger e Fred*), nemmeno i palazzoni in costruzione nella periferia di *Il sorpasso* o le vie mute sovrastate dal commento della partita di *In nome del popolo italiano*. E questo non per un dato scenografico, non perché Roma non si presti ad essere considerata metropoli chiusa e onnicomprensiva. Ma perché, a parte Pasolini, quei film sono contenuti nelle sceneggiature, nelle storie, nei dialoghi, negli attori: e infatti il posto spesso si dimentica ma resta in mente la confusione sonora e musicale con cui Risi ama farcire i suoi bei film («se no mi annoio», ha dichiarato nel giugno del 1992 in un'intervista a «Il Manifesto»). E quando la città è importante, diventa metafora di un mondo (e qui torniamo a Pasolini) oppure viene rivisitata negli spazi più atipici e onirici: viene in mente a questo punto che il più bravo è stato Mario Bava con la sua Roma Coppedè ripresa in open air in *La ragazza che sapeva troppo* e in seguito ritrovabile in Dario Argento. Quanto a Fellini, dal quale eravamo partiti, la sua Roma coincide (nel bene o nel male) con Cinecittà.

Da questa situazione, trattata ovviamente per sommi capi, partono alcuni registi italiani dell'ultima generazione per raccontare a modo loro le città metropolitane. Se alcuni (il Carlo Mazzacurati di *Notte italiana*, il Giuseppe Piccioni di *Il grande Blek*, il Davide Ferrario di *Anime fiammeggianti* e anche il Massimo Guglielmi di *L'estate di Bobby Charlton* e il Gianni Amelio di

Il ladro di bambini) preferiscono raccontare le «piccole città, bastardo posto» già cantate da Francesco Guccini e affrontate con ferocia o con nostalgia, altri cercano di ridisegnare il cinema proprio reinventando la città. Il melodramma napoletano *Libera* (*Carmela, Aurora*), che ha

Iaia Forte in «I buchi neri» di Pappi Corsicato

fatto scoprire Pappi Corsicato, è riuscito proprio perché assume dentro di sé l'eredità di quel duraturo sottogenere che è appunto il cinema napoletano e lo trasporta in una direzione dove il porto e il Vomero lasciano spazio al nuovo centro direzionale (e forse in questo senso va interpretato lo stupore dello straordinario Ninni Bruschetta quando la sua giacca cambia inspiegabilmente colore: è tutta l'iconografia a cambiare, a lasciare dietro di sé le tranquillizzanti certezze del passato). È vero che si era vista una Napoli calda e notturna ma sotterranea e inedita anche in *Se lo scopre Gargiulo* di Elvio Porta, esordio nella regia dello scrittore del simile *Mi manda Picone*, ma l'operazione era risultata fallimentare perché i luoghi comuni scorrevano paralleli, solo apparentemente invertiti e forzati rispetto al passato glorioso degli Enzo di Gianni e Luigi Capuano. Infatti Pappi Corsicato ha poi spinto il suo melò un po' filtrato da Almodóvar verso nuove e significative mete in *I buchi neri*, individuando nuovi confini per poi poterli ancora superare e lasciare indietro. Su un percorso non dissimile sembrano muoversi Stefano Incerti e Antonio Capuano. E la Napoli di Mario Martone, apparentemente distaccata e sottesa da implicazioni metafisiche in *Morte di un matematico napoletano* e nel bellissimo *L'amore molesto*, spinge ancora oltre i nessi tra spazio metropolitano e luoghi dell'anima e del cinema, tra costruzione della *mise en scène* e proposta di un cinema moderno.

E questo Sud dove il mondo chiuso della città esce dai cliché secolari e reinscrive se stesso dentro uno sfacelo da capitalismo maturo e non da società arretrata è riscontrabile anche nella Sicilia ritratta da Ciprì e Maresco nel film meno capito di questi tempi, *Lo zio di Brooklyn*. Da alcune recensioni di giornalisti per bene e aperti alle novità, pare di capire che siano stati infastiditi dalle volgarità gratuite, dai silenzi, dalla scansione non cinematografica del racconto. Il fatto però è che il film va oltre proprio perché cerca un cinema con tempi e spazi diversi e antitetici, cerca scenografie fondali attori che comunichino silenzi e astrazioni più che discorsi e opinioni, trova la crudeltà dove altri possono solo riprodurre il solito paternalismo bonario.

«Lo zio di Brooklyn» di Daniele Ciprì e Franco Maresco

Beninteso: non basta la trama fortemente connotata nella direzione dello sfascio post-moderno a rendere moderno e metropolitano un film. Anche perché esiste ancora una produzione di genere che, nata dopo il successo di *La piovra*, racconta nel bene e nel male le città come ai tempi dei poliziotteschi. Ad esempio *Palermo-Milano solo andata* di Claudio Fragasso è un buon film di mestiere, scritto con una compiacente voluttà trash (compreso un killer misterioso della mafia che si fa scoprire perché non riesce a rinunciare al vezzo di indossare uno sperone che tintinna e che lo perderà): ma la Palermo degli agguati e la Milano dell'apoteosi non hanno la dimensione claustrofobica della metropoli moderna (anche italiana), così come non ce l'hanno la Torino violentata dai tifosi in *Ultrà* (lì ad essere claustrofobici sono i dialoghi e gli scompartimenti del treno) e luogo di eroismi quotidiani in *Poliziotti* di Giulio Base e in *Aquila della notte*, il tv movie di Cinzia Torrini che mette per primo in scena i Murazzi senza rendere quella dimensione di altezzosità sabauda degradata a casbah che è la caratteristica principale del luogo cantato dai Mau Mau. E anche la Roma notturna e frenetica di *Vite strozzate*, dove imperversa lo spirito del male Luca Zingaretti ossessionato dal tempo al punto da passare le notti a smontare orologi, non è parte in causa della sceneggiatura. Lo era di più la Milano algida e ipocrita di *L'aria serena dell'Ovest* di Silvio Soldini, e anche la Milano dell'hinterland sospesa tra antichi saperi (i protagonisti lavorano i mobili in un cascinone che abbiamo visto anche nell'ultima *Piovra* come quartier generale di Ferruccio De Ceresa) e nuovi egoismi di *Veleno* di Bruno Bigoni. E lo era anche la Roma assolata e al tempo stesso spenta di *Viaggio in città*, firmato da Egidio Eronico e Sandro Cecca, film a suo tempo paradigmatico (siamo nel 1984) nel far capire come il basso costo e il video possano essere la condizione necessaria per un'indagine reale che il cinema dell'epoca non si sognava neanche di fare; nonché la Genova operaia raccontata da Pasquale Pozzessere in *Padre e figlio*, purtroppo compresso dalla presenza debordante di Michele Placido.

Valeria Bruni Tedeschi e Nanni Moretti in «La seconda volta» di Mimmo Calopresti

Racconta Mimmo Calopresti a proposito di *La seconda volta* che il numero dell'autobus sul quale la terrorista Valeria Bruni Tedeschi si reca al carcere dove sconta con la libertà il proprio residuo di pena è stato modificato per evitare che comparisse il fatidico numero 68: togliendo in questo modo argomenti ai critici che han-no dovuto sbizzarrirsi su qual è il testo letto da Nanni Mo-retti in libreria (alcune ipotesi sono fornite da Giovanni Botti-roli su «Segnocinema») o ipotizzando che il nome Sajevo sia in realtà un'allusione a Sarajevo, ferita attuale dell'Europa moderna. Ma Calopresti supera questi rimandi al di-battito politico quando dimostra che il suo non è un film sul terrorismo, finalizzato a dibattiti, saggi e considerazioni. Guardate ad esempio la sua Torino inedita, i giardini illuminati da un sole primaverile, le piazze sabaude che consentono lo svolgersi di un dialogo intenso e sofferto su una panchina senza che i passanti possano (o vogliano) anche solo lontanamente entrare in contatto, interferire. Una Torino così descritta è diversa da quella '800 fotografata da Mario Mattoli (*La damigella di Bard*) e primo '900 di Ferdinando Maria Poggioli (*Addio giovinezza!*), anche se il quartiere preso in considerazione è lo stesso in tutti e tre i casi. Ed è diversa anche da quella post-residenziale cui accenna Mario Soldati (l'inizio di *Fuga in Francia*) o da quella aristocratico-borghese di Luigi Comencini (*Persiane chiuse*) e di Michelangelo Antonioni (*Le amiche*), da quella urbanizzata di Carlo Lizzani (*Esterina*) o di Ettore Scola (*Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam*). E anche questo è nuovo cinema.

Flavio De Bernardinis

Del narrare della morte

Appena ieri, in classici come *Viale del tramonto* o *Rashomon*, il narratore, con una certa sorpresa da parte del pubblico, era un personaggio già morto. Oggi, un simile dato strutturale sembra persino infittirsi se si considerano titoli recentissimi, e molto diversi tra loro, quali *L'esercito delle 12 scimmie, Dead Man, L'albero di Antonia, Casinò, Piccoli omicidi tra amici*, e altri titoli meno recenti, addirittura clamorosi, come *Blue* e *Una pura formalità*.

Il cinema, si sa, è il luogo deputato della morte al lavoro, secondo Cocteau, o il final cut di un'esistenza individuale quando questa si spegne, come sovente scrisse Pasolini. Chi meglio di un morto, infatti, può raccontare l'accaduto? La questione, inoltre, resta perfettamente in bilico tra quei particolari *film* che dipanano una storia narrata da un personaggio defunto, e il *cinema* in generale, continuamente sedotto dalla suggestione di raccontare il mondo dal punto di vista, assoluto, della morte.

In un libro che non discute affatto di cinema, ossia lo studio di Giorgio Agamben dal titolo *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (Einaudi, Torino 1995), c'è qualcosa che aiuta a infittire la suggestione. Agamben afferma, senza reticenze, che l'uomo moderno, ossia il cittadino partecipe dello Stato-nazione, è nella sostanza politica che lo costituisce nulla più, o di meno, che un morto vivente, l'*homo sacer* di origine romana del titolo. Secondo il filosofo, la politica non è riuscita nel suo compito fondamentale, ossia a costruire la necessaria articolazione tra *zoè* e *bìos*, tra la «nuda vita», per così dire puramente umana, e la sua "politicizzazione", all'interno della forma-Stato. L'uomo, infatti, entra nella vita pubblica al prezzo di un paradosso originario: solo se esposta a un'uccidibilità incondizionata, la vita umana può essere inclusa nell'ordine politico, tanto che, in breve, proprio la vita esposta alla morte si configura come l'elemento politico originario. Oggi, poi, ogni articolazione è annichilita perché la vita umana, *zoè*, è integralmente assimilata alla vita politica, *bìos*. In tal modo, ogni vita si trova effettivamente e di continuo esposta alla morte. La figura più esplicita di tutto ciò, nel nostro secolo e ai nostri giorni, è il "campo", una sorta di non-luogo dove si può uccidere senza commettere omicidio.

Questo è il dato cruciale. Non è stato forse il cinema, innanzi tutto, a scagliare nell'immaginario collettivo, e con violenza, la specifica figura dell'essere dalla nuda vita, il morto vivente, lo zombie? Il supermarket, anzi il centro commerciale, dove George Romero ambienta il secondo capitolo della trilogia dei morti viventi è già l'espressione di un campo, un ricovero di profughi e rifugiati, uno spazio in cui le leggi sono sospese, un non-luogo dove si può uccidere senza commettere omicidio (confermando così la natura "spontaneamente" politica dell'horror). Se il campo, allora, raffigura la qualità di non-luogo dello spazio politico contemporaneo, e lo

zombie la deformazione significante del cittadino ridotto a rifugiato, queste figure si riconoscono ancora attraverso una serie di cine-metamorfosi.
Si pensi, dunque, al recente *Dead Man Walking* di Tim Robbins, dove l'eroe del titolo è, alla lettera, un uomo morto che cammina, tra le mura del penitenziario, ingabbiato nella cella della morte. Come spiegare che il film è contro e, contemporaneamente, a favore della pena di morte? Che il protagonista è, parimenti, un povero figlio della provincia americana e un mostro partorito dalle sue viscere? A chi attribuire, soggiornando nel territorio della narratologia, i flashback del delitto, quelli inattendibili in bianco e nero, e quello rivelatore, a colori, montato in parallelo con la sequenza dell'esecuzione capitale?
È perfettamente chiaro, intanto, che il ragazzo, in galera, ristagna più nella condizione del rifugiato che in quella del prigioniero (si pensi alla medesima suggestione in due film italiani dello stesso anno, *La seconda volta* di Mimmo Calopresti, e *Romanzo di un giovane povero* di Ettore Scola). In galera, si aspetta la morte, in fondo, come nella sala d'attesa di un aeroporto (nulla si vede, infatti, nel film, delle condizioni materiali di vita nel carcere): egli legge e chiacchiera, o meglio, blatera come un passeggero, o viaggiatore, ragionevolmente spazientito. La lastra di plastica, bucherellata, che lo separa da suor Helen, e su cui il regista Tim Robbins organizza i sofisticati campo/controcampo, sembra davvero lo schermo antiproiettile di qualsiasi anonimo sportello di banca. Le guardie mangiucchiano, ogni tanto affiora una smorfia di stanca ironia, si respira un'aria sonnolenta e un po' distratta mentre lui, l'uomo morto che cammina, sproloquia su Hitler e Martin Luther King come qualsiasi voce anonima orecchiata nel metrò.
C'è un particolare, nel film, su cui, curiosamente, si è sorvolato: il meccanismo narrativo classico della sospensione drammatica. Fino alla fine, lo spettatore ignora se il ragazzo è colpevole o innocente. Soltanto alle soglie dell'esecuzione, egli confessa a suor Helen di avere effettivamente ammazzato. Allora il giovane Matthew, finalmente reo confesso, spira ieratico nella posa del crocifisso, in montaggio alternato con la sequenza del massacro, ora tutta a colori perché, narratologicamente, lucida e veritiera.
Il dilemma pro/contro la pena di morte si rivela persino ininfluente là dove il giovane Matthew, alla fine, come Gesù, *sceglie consapevolmente di morire* (come accade anche alla protagonista di *L'albero di Antonia*, seppure in chiave nordica, di aut-aut kierkegaardiano: «Antonia decise che era giunta l'ora di morire...»). Matthew il colpevole decide di immolarsi. E questo perché, ecco tornare il discorso di Agamben, il ruolo della vittima rimane sconosciuto per uno Stato che, "civile", mostra di badare preferibilmente ai «diritti» di un condannato a morte, dalla estrema possibilità di appello alla Corte Federale fino al menu dell'ultimo pasto. Se lo Stato può uccidere una persona senza commettere omicidio, è perché l'essere umano in questione è ritenuto, nella sostanza, insacrificabile: costui non viene, in effetti, "giustiziato", ma semplicemente fatto fuori, come il deportato in un lager.
Matthew l'assassino, accortosi di consistere nella condizione anonima del rifugiato (un internato, un profugo, persino una sorta di passeggero) e non in quella del recluso; avvertendo che il penitenziario esibisce le caratteristiche del campo, piuttosto che quelle del carcere; intuendo di condividere una vita, la sua certo uccidibile ma non più sacrificabile; cogliendo appieno la grigia verità dell'espressione «dead man walking», comprende infine che l'unica *testimonianza* (immagine a cui lo fa pervenire la suora) buona a rivendicare la propria identità, magari proprio di assassino, di colpevole, è, per la precisione, spettacolarizzare al massimo l'evento della morte, ridotta altrimenti a prassi burocratica da sbrigare in termini di regolamento.

E ciò avviene. Il cinema racconta, spettacolarizzandola nel terribile montaggio parallelo, la morte consapevole del condannato. Il ragionamento si inverte: non si tratta dello Stato, del "Sistema", che, enfatizzando il proprio ruolo di giustiziere, allestisce tronfio il palcoscenico della punizione capitale. Al contrario, deve essere il condannato stesso a mettere in scena, persino istrionicamente (e di qui, l'inappuntabile scelta dell'attore Sean Penn), la propria morte, tentare di conferirle uno spessore simbolico in una società dove tutti i simboli sono ridotti a segnali e dove gli spazi comuni hanno smarrito i tratti riconoscibili del forum o dell'arena, per le vitree e anonime estensioni del campo.

Sean Penn in «Dead Man Walking» di Tim Robbins

Ed ecco che, allora, il montaggio parallelo tra delitto individuale e delitto di Stato, il luogo in cui la morte narra se stessa in termini di esecuzione diventa, per forza e per forma, il luogo in cui il cinema si carica del peso della narrazione. Il cinema, nel momento in cui la società tutta volentieri aderisce all'insensatezza assoluta della morte, alla sua anestetizzazione in dato statistico, si vede costretto a raccontare, come non fosse accaduto mai, il *gusto* pieno della morte dal punto di vista della morte stessa.

Fino a esempi persino eccessivamente esemplari, come l'irsuto *Underground* di Kusturica, dove lo scantinato in cui Marko tiene rinchiusi i suoi compatrioti è una chiara espressione del campo di concentramento a cui si è ridotto lo Stato-nazione, indistinzione assoluta fra vita naturale e esistenza politica, indistinguibilità fra lo spazio nudo della casa e quello pubblico della città, insomma lo stato di eccezione che si fa norma («il campo è lo spazio che si apre quando lo stato di eccezione comincia a diventare la regola», Agamben). Blacky, l'eroe della resistenza, suda a fabbricare armi nel sottosuolo, ma per il mondo in superficie egli è già morto, un eroe della resistenza a cui si intitolano monumenti e si celebrano film. Anche se, in fondo, la relazione tra morte e vita si rivela, in sostanza, persino nulla (complice, come dichiara Kusturica, la radicata indifferenza alla "legge", dato con cui la cultura slava stacca nettamente rispetto a quella giudaica), là dove, in conclusione, tutti i personaggi si ritrovano, giovani e festanti, sulla zattera d'erba sospinta dalla corrente del fiume. Né vivi né morti, né patrioti né traditori, né amici né nemici, ma uomini morti cantanti e danzanti, di cui solo il cinema sembra possedere le chiavi espressive per farne, in qualche modo, materia di rappresentazione.

Un interrogativo, dunque, urge e preme. Perché il cinema saprebbe, meglio di altro, in qualche modo, dare forma a un mondo ridotto al campo e popolato di zombie? Saper mettere in scena, proprio lui, il non-luogo dell'eccezione che si fa norma, e tutti gli uomini morti che camminano, cantano, ballano? Si sarebbe tentati di ispessire la celia, osservando che ciò accade poiché il cinema è in fondo l'unica arte che abbia davvero a che fare con il "campo".

E che, se una volta il campo (campo medio, campo lungo) costituiva davvero il luogo in cui l'immagine cinematografica assumeva la necessaria articolazione, mediando linguisticamente tra lo spazio del mondo e la lente della macchina da presa, tra il soggetto e l'oggetto (o l'oggetto e il soggetto, a piacere), oggi, invece, l'immagine non si dà più nella specie di un'inquadratura ma *immediatamente* come icona, una mostra piena e assoluta. Basterebbe riflettere sulla crisi, molto netta, della dimensione, importantissima fino alla metà degli anni '70, del fuoricampo (il campo/controcampo tra suor Helen e Matthew il condannato, giocato da Tim Robbins sulla messa a fuoco e il riflesso attraverso la lastra di plastica bucherellata, è uno dei numerosi esempi per cui, oggi, un fuoricampo in senso pieno non si dà). L'immagine oggi ha smarrito i tratti specifici, densi e maturi, della finestra o dello specchio: l'immagine respinge un altrove, rifiuta la cornice del quadro, assume tutto l'universo visibile e tende, decisamente, a farsi cosa, materiale, oggetto, richiedendo più una compartecipazione tattile che un'euforia visionaria.
Tra la sequenza del ballo in *Il Gattopardo* e quella, omologa, in *L'età dell'innocenza*, c'è giusto lo scarto della steadicam. In Visconti, lo spettatore è veramente spettatore, testimone contemplatore appollaiato sulla poltrona di velluto, mentre l'immagine è, insieme, finestra sul mondo e specchio della società. In Scorsese, invece, lo spettatore è proiettato al centro della festa, fluttua con le coppie danzanti, sfiora i vestiti, accarezza le fisionomie, tasta gli arredi.
Si è sempre pensato tutto questo in termini appunto di spettatore, *lector in fabula sub specie* cinematica. Ma difficilmente si è posta attenzione al rovescio della medaglia, alla dinamica, davvero implosiva, della nuova immagine: un'immagine che, al di là della dialettica *viva* tra i piani e il profilmico, *concentra* invece dentro di sé lo spazio e il tempo del mondo, a tal punto da assumere lo spessore e la consistenza di una cosa.
L'immagine cinematografica contemporanea, questa "cosa" di genere neutro, finisce col sembrare dunque, alla lettera, un *campo di concentramento.* A differenza della videoarte, dove il dato effettivo dell'installazione (ogni opera di videoarte è automaticamente un'installazione) salta il fosso tra l'organico e l'inorganico, facendo dell'immagine video un elemento immediatamente architettonico, sensibile e non vivente, il cinema, che si vorrebbe per sempre occhio pulsante sulla realtà, ha ancora nella sala la sua installazione rituale e "genitale", dove il mondo in effetti si riproduce. Come scrive Mario Perniola, «è l'installazione che sente il visitatore, lo accoglie, lo tasta, lo palpa, si protende verso di lui... Non si va più alle mostre per vedere e godere l'arte, ma per essere veduti e goduti dall'arte» (*Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994, p. 135). E non a caso, spessissimo, un'installazione di videoarte prevede l'apparizione in video del visitatore stesso.
Il cinema si trova, invece, a metà, ancora un ibrido tra l'immagine-quadro, che riproduce con i suoi piani e campi il succo vivo del mondo, e l'immagine-cosa, che, di genere neutro, si protende al mondo e espande, ospitandolo nel modo più "improduttivo" possibile. In bilico tra modalità di fruizione ormai illocalizzabili, di cui la sala è il primo reperto archeologico, il cinema comprime e sforza il linguaggio audiovisivo di cui dispone, risucchia e concentra nel campo assoluto della propria immagine tutti i circuiti spazio-temporali disponibili e operanti all'intorno. In questo senso (e in assenza di altri) il cinema, tra le arti, è davvero il campo di concentramento del mondo, il non-luogo dove si accatastano, in un'inquadratura ormai incurante del fuoricampo, i rifugiati e gli esclusi, i profughi e gli apolidi. Ogni personaggio filmico, dal pupazzo di *Toy Story*, allo 007 di *Goldeneye*, ai fanciulli di *Il palloncino bianco* o di *Le triadi di Shangai*, fino agli astronauti di *Apollo 13*, sembra oggi, in effetti, un rifugiato nel

film, un piccolo deportato dentro lo schermo, un apolide dell'immaginario e della realtà ormai fusi uno nell'altra. Tutti sembrano incamerati nella pellicola perché effettivamente spiantati altrove. Se a questi, con lieve slittamento semantico, si allinea un'altra figura ricorrente, quella del *rifiuto*, ecco che possiamo iniziare a comprendere come e perché il trash sia stata, in fondo, l'unica estetica davvero operante e reale degli ultimi vent'anni.

Johnny Depp in «Dead Man» di Jim Jarmusch

Se il campo, quindi, è il luogo dove si può uccidere senza commettere omicidio, ecco che il cinema assume volentieri il punto di vista, estetico e narratologico, della morte. Una morte che tende, tra l'altro, a non farsi mai filtro e rappresentazione. Come fa il cinema che, né finestra né specchio, nulla più rappresenta ma tutto concentra in un'immagine-oggetto che si conforma e raggruma in sé, quale campo assoluto del mondo.
Qualche esempio. In *L'esercito delle 12 scimmie* di Terry Gilliam, la morte del protagonista è il punto, neutro e spesso, all'interno del quale si concentra e implode tutta la storia, che da quel punto esatto si mostra e si narra. In *Da morire* di Gus Van Sant, il corpo ghiacciato della bella Suzanne, sotto le lastre gelate del lago, è parimenti il punto dove la storia parte e finisce, si snoda e si annoda di nuovo, come le traiettorie, ampie e involute, della cognata Janice che pattina lugubre sulla bara cristallina. E in *Dead Man* di Jim Jarmusch, il grosso indiano Nobody educa il giovane William Blake al sapore scorrevole della morte, in un West ripiegato e imploso su se stesso, un West dove l'ultima *frontiera*, se mai vi fosse, sarebbe ancora quella, gustosa ma irrappresentabile, della morte.
Fino al capolavoro *Angeli perduti* di Wong Kar-wai, dove tutta la città di Hong Kong è mostrata, esplicitamente, come un intricato e cupo campo di concentramento, costituita da tanti piccoli appartamentini simili a celle, da stadi minacciosi e deserti, da strade tortuose sfilacciate come spettrali corridoi. Tutti i personaggi si mostrano esclusi in partenza da qualsiasi ipotesi di consorzio sociale. Uno di questi, il killer, muore continuando a raccontarsi con la voce off. Voce off martellante che accomuna, tra l'altro, il piccolo *Angeli perduti* al monumentale *Casinò* di Martin Scorsese. Un critico letterario, visto quest'ultimo film, ha dichiarato di considerare inconcepibile una struttura narrativa in cui, mentre un personaggio impugna un bicchiere di whisky, la voce off blatera «Ecco, ora vado a prendermi un whisky...». Osservazione acuta, anche se spazientita, perché le voci narranti del film non sono in alcun modo voci off: la voce fuori campo è piuttosto una "voce in", fa parte integrante del campo stesso. Per questo, il killer di *Angeli perduti*, come il personaggio interpretato da Joe Pesci in *Casinò*, possono raccontarsi anche post mortem: non sono essi, crepando, a spiccare il salto e infine raggiungere la propria voce già spirata altrove, ma è la voce stessa che

rimane a parlare nel film, concentrata in quell'immagine-cosa dove la morte può decidere del racconto ma non più dell'atto della narrazione, visto che proprio dalla morte il gesto narrante trae la sua giustificazione più profonda (in *Butterfly Kiss* il narratore, Miriam, esprime tutta la storia esattamente dal punto di vista della morte, essendo lei stessa, in una terribile sequenza dagli effetti stroboscopici, a "chiudere", e dunque "inaugurare", il racconto, annegando dolcemente la disperata compagna).

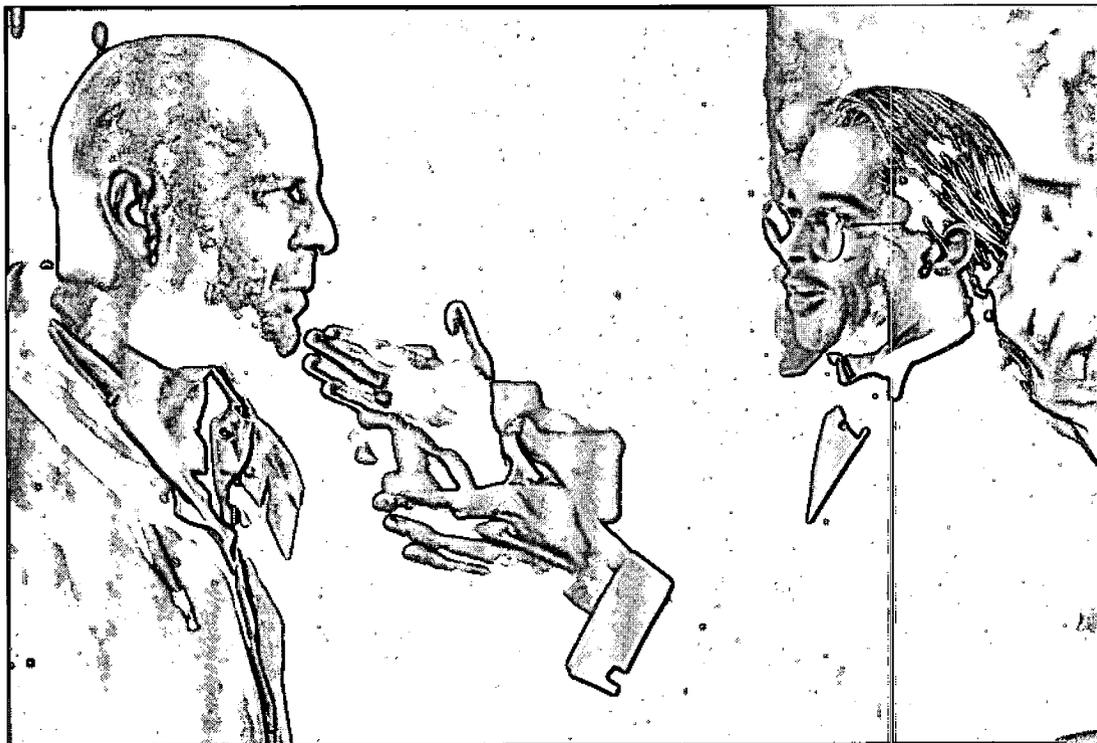
Els Dottermans in «L'albero di Antonia» di Marleen Gorris

La "voce in", forse, fa ripiegare il cinema su un medium sorprendentemente affine, la radio: anche se, secondo Marshall McLuhan, media caldi entrambi, capaci di sviluppare una capacità sensoriale fino alla sua «alta definizione», si distinguono tuttavia poiché «l'orecchio è intollerante, chiuso e esclusivo, mentre l'occhio è aperto, neutrale e associativo» (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1977, p. 315). Distinzione, oggi, implosa e perfettamente ripiegata su se stessa, nel momento in cui proprio l'occhio sembra aver varcato il punto di non ritorno e "auricolizzarsi" a sua volta, intollerante chiuso e esclusivo, assumendo così le caratteristiche un tempo specifiche dell'orecchio.

La sostanziale indifferenza tra i vivi e i morti, evidente ancora in *Casinò* con l'esplosione iniziale sul narratore De Niro, rafforza l'aderenza dello spazio cinematografico allo spazio politico della nuda vita: in entrambi i casi, spazio vitale esposto al dominio illimitato della morte. Il cinema cerca, in qualche modo, di resistere: se il potere politico, per esercitare la sovranità sulla nuda vita, ha comunque bisogno di un corpo che sia uccidibile, anche se non sacrificabile, il cinema interviene sul corpo stesso dell'immagine, finora pulsante specchio/finestra, comprimendone la vitalità a vantaggio della dimensione neutra e improduttiva della cosa. Siamo, dunque, assolutamente al di fuori del testualismo: il film è un corpo che cerca in tutti i modi di sfuggire al suo destino di *corpus*, e ambisce piuttosto alla fredda neutralità della cosa. Non è, insomma, il luogo di una pratica segnica privilegiata, ma l'esito di un'*adesione* della cosa cinematografica al mondo ormai ridotto alle misure del campo.

Nel campo vige lo status della nuda vita, vita permanentemente esposta alla morte. La morte, così, diventa il punto di vista assoluto della narrazione, la cui attendibilità o meno si rivela un falso problema; i personaggi sono morti viventi che, infatti, camminano parlano ballano e si raccontano; l'immagine è il campo di concentramento dove gli apolidi dell'immaginario, spiantati nel mondo, convergono e si radunano; la voce off e il fuoricampo transfugano integralmente nella cosa cinematografica.

L'horror si conferma genere assolutamente politico e, anzi, svelle le recinzioni per disseminarsi ovunque, nel comico, nel dramma, nel patetico, nel rosa, nell'avventuroso. Il cinema "eccessivo" diventa la regola (Daniele Rastelli ha parlato, per *Nelly e Monsieur Arnaud*, di

grande film sull'eccesso dei sentimenti). Il cinema indulge all'abitudine del meta-cinema per la semplice ragione che ha inteso fare concentramento assoluto su e di se stesso, vittima e carnefice in un colpo solo. Il super genere del trash verifica ovunque, dal film d'autore al sot-

Bruce Willis e Brad Pitt in «L'esercito delle 12 scimmie»

toprodotto, l'identificazione dell'intero spazio politico-sociale al campo, la coincidenza del mondo con la discarica.

E qui affiora l'ultimo paradosso: nonostante la premiata ditta Spielberg & Lucas, il cinema, ora, teme di non essere pronto, sente all'improvviso la propria incapacità alla funzione dominante della complessità contemporanea, il riciclaggio, magari specifica di altri media. È l'ultimo film di Marco Ferreri, *Nitrato d'argento*, a sancire il destino del cinema quale linguaggio costretto da subito alla *classicità*, sin dalle origini più remote, linguaggio destinato, forse da sempre, a funzionare come unità di misura totale della realtà, a cui aderisce però senza ripulirla, senza redimerla, senza riciclarla mai.

È il prezzo da pagare per aver smesso la cornice dello specchio/finestra, cessato ogni "rappresentazione", disattivato qualsiasi "filtro", e protendersi (come fosse un'installazione, come una protesi), caparbiamente, nel mondo, per scoprire infine che il mondo e il cinema sono concentrati, entrambi, nello stesso campo.

E povero anche il porscel,
nel senso del maiale...

Alla tua piccolina
non compri mai i balocchi,
compri soltanto le ciprie
e i profumi per te...

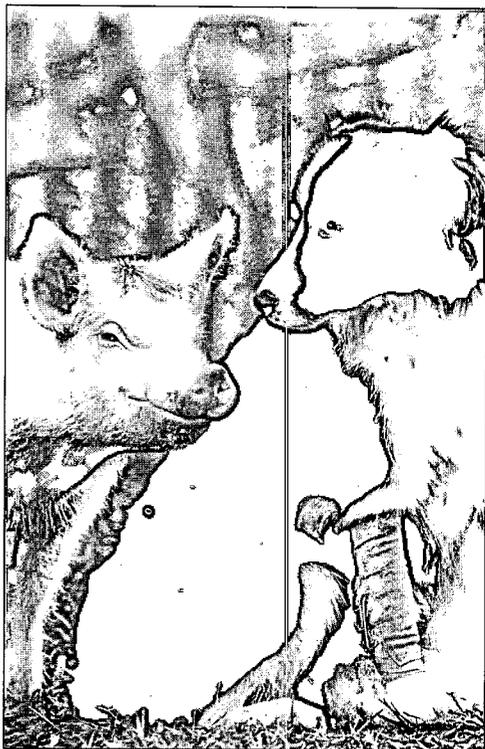
(Canzoni italiane)

Lorenzo Pellizzari
Maiali e balocchi

A giudicare dalla classifica di «Repubblica» del 27 aprile 1996 sugli hit librari, qualcosa si muove, anzi grufola. Al terzo posto in assoluto compare *Porci con le ali* (chiacchierato cult sessantottino, già infausto film, ora incerto musical). Ma in buoni piazzamenti, tra «varia» e «tascabili», tra i bachi da seta di Baricco, i cavalli di Evans, le aquile di De Mello e varie altre componenti, magari meno dichiarate, del bestiario contemporaneo, compaiono *Babe, maialino coraggioso* e, di rincalzo, *La fattoria degli animali* del vecchio George Orwell, con il suo nero maialone tracotante di nome Napoleone che tanto posto ha ottenuto nel dibattito ideologico-letterario prima e dopo il muro di Berlino.
Ma in quella classifica, insieme a tanti libri-giocattolo, c'è anche, ben piazzato, un libro sul mondo dei giocattoli, *Toy Story*, dell'immarcescibile sigla Walt Disney, e il gioco – ci si perdoni il bisticcio – comincia a farsi il migliore tra quelli che esistono in città, anzi nella cittadella assediata degli audio-video-mass media in cui siamo costretti a convivere. Entro le mura sta l'uomo, che è il motore del consumo, ma quanto assedia e determina o condiziona i suoi gusti non è certo marginale, anzi potrebbe essere una variabile impazzita, come l'omonima mucca (tanto per restare nello zoologico) che di cibo ferisce proprio mentre di cibo perisce.
Ben prima dell'Anno del Maiale (che inizia nel 1996, secondo il millenario calendario cinese o secondo le più effimere cronache post-elettorali italiane, che indulgono a discettare di «mortadelle dal volto umano»), o dell'anno del giocattolo (prima o poi verrà in mente di istituirlo all'Unicef o all'Unesco), in principio era l'uomo. Ludico *in toto* per sua natura, suinovoro a un terzo delle proprie componenti monoteistiche per condivisibile gusto, ma ancora capace di essere o di sentirsi al centro dell'universo. Accade oggi con Internet; è accaduto, secondo un più nobile esempio, quando quell'uomo si è inventato un giocattolo eccezionale di nome «cinématographe».
Spieghiamoci meglio. Il cinema – sin dalle pompose viaggiatrici o dagli increduli operai dei signori Lumière, primo soggetto politico dello schermo – ha posto la figura umana al centro della propria rappresentazione della realtà. Non poteva essere diversamente. Se si andava al cinema come succedaneo dei baracconi delle fiere, ci si poteva anche accontentare di meraviglie ben poco umane (un giorno però si sarebbe scoperto quale sensibilità nutrissero e quale razionalità sfoderassero i *freaks*) o di giochini visivi. Ma se ci si andava come

surrogato del teatro, della letteratura o addirittura della vita, erano le vicende di uomini e di donne a far accorrere il pubblico, e le sembianze di attori e di attrici ad attirare gli spettatori, al punto da mettere in atto, ben presto e con esiti imprevedibili, un processo di divinizzazione che mai come con la settima arte sarebbe stata così intensa. Non tutti gli uomini e le donne, però, erano uguali, e ciò sulla base di almeno due criteri, rimasti a lungo invariati nel tempo. Intanto la differenza tra individui e masse, il loro scambievole ruolo di protagonismo o di contorno. Nella maggior parte del cinema classico europeo o americano si raccontavano vicende di singoli, splendidamente isolati dal contesto o tutt'al più posti in rilievo sullo sfondo di propri generici simili: la folla. In un'altra parte del mondo, un po' più a est (ma con influenze che si spingevano anche in un certo settore dell'Ovest) si voleva invece che protagonisti fossero le masse, o almeno l'uomo-massa che le rappresentava. Se nel primo caso il dramma o la commedia potevano incentrarsi semplicemente su una pena d'amore, nel secondo – dove il singolo tutt'al più fungeva da «tipo» – si mirava a sollevare e a risolvere grandi temi collettivi e, di conseguenza, lo schermo si affollava di figure, che erano o dovevano essere qualcosa di ben più alto e di ben meno anonimo delle solite comparse.

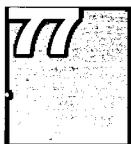
«Babe, maialino coraggioso» di Chris Noonan

Già, le comparse. Pur sempre figure umane, ma tanto poco caratterizzate da lasciare spesso indifferenti sulla loro sorte. Il cinema che potremmo definire "individualistico" ha abituato a lungo lo spettatore a non tener conto di loro come unità, bensì a considerare ciò che rappresentavano come categoria. Orde di indiani e di pirati, di fanti e di cavalieri, di banditi e di cow-boy sono "morte" sotto i nostri occhi senza lasciare traccia di sé o far muovere a contrizione per la loro immatura fine. Puri fantocci animati, puri manichini semoventi, pure espressioni del male da combattere e distruggere o del bene da sacrificare per una più o meno nobile causa. Con la loro carne straziata dal trucco, con il loro sangue artificiale colante da ferite predisposte all'uopo, con il loro sguardo che si stinge e che si spegne ad arte, svanivano di fronte al raffreddore perenne di una prima attrice o alla malinconia congenita di un eroe romantico, temi che hanno imperniato su di sé interi film. Loro, le comparse, invece restavano semplici simulacri degli uomini e delle donne consegnatici dalla storia o dalla cronaca, dalla ricostruzione del passato o dalla riflessione sul presente, dalla fantasia o dall'immaginazione, e solo a saperle "leggere" insegnavano tante cose.
Tra i due, è esistito anche un cinema che ha privilegiato la messa in scena, l'ambientazione, il luogo reale o fittizio in cui si svolge la vicenda. Ma si è pur sempre trattato – un po' come accade in pittura – di un «paesaggio con figure», di un'allegoria in forma umana, di una visualizzazione in funzione antropocentrica (anzi eurocentrica): l'uomo come signore della

natura, l'uomo che guarda e descrive a sua immagine e somiglianza, l'uomo che funge da polo d'attrazione (e di giudizio) di quanto lo circonda.
Tutto il cinema, si potrebbe dire, si muove secondo questa logica, e anche per un fatto molto semplice. Esiste una cinepresa, un obiettivo, una pellicola da impressionare (e sono l'hardware e il software). Esiste una materia prima (un materiale plastico) e sono i luoghi, veri o ricostruiti, e le persone che li animano. Esiste una modesta possibilità di inganno, rappresentata, quasi sempre a posteriori, dal montaggio e dai trucchi ottici o chimici. È tutto un gran barare, ovviamente, è tutto un gran illudere o, spesso, un gran mentire. Ma i mezzi sono questi, e anche i limiti restano pur sempre "umani".
Tutto il cinema? No, non proprio tutto. Da quasi subito la «magnifica ossessione» che caratterizza il nostro secolo ha cercato, su un certo versante, di fare a meno dell'uomo e della sua realtà: se non come messaggio, come materia prima e come risultato visivo. La fotografia, si potrebbe dire, contro l'illustrazione; e, come accade per un libro, gli strumenti di raffigurazione sono entrambi leciti: questione di scelta, di opportunità o di inevitabilità intrinseca. La fantasia di un illustratore non conosce limiti obiettivi; invece, l'abilità di un fotografo (almeno sino a epoche recenti) è condizionata da dati oggettivi, che l'esposizione e la stampa, il ritocco e il fotomontaggio servono ad allontanare appena di un poco dalla realtà; a sublimarla o a renderla sgradevole, se vogliamo, ma entro certi margini.
Questo cinema si è convenuto chiamarlo – in modo un po' tautologico o pleonastico – «d'animazione» e, checché ne pensino i suoi storici estimatori, è sempre rimasto vagamente altro. Si trattasse di disegni (i cosiddetti «cartoni») o di pupazzi appunto «animati», si perfezionassero via via il tratto, la plasticità, la profondità, era pur sempre un mondo di celluloide, quello stesso da cui cerca di fuggire (dopo aver cercato di contemperarlo) un mix, un incrocio (e anche un gran bastardo) come Roger Rabbit.
Un mondo dichiaratamente "falso", ove tutto avveniva (e avviene) al massimo grado, a cominciare dalla bontà e dalla malvagità, per proseguire (e per perseverare) in ciò che a quest'ultima è connesso: la violenza. Nessun essere in carne e ossa – neanche una comparsa! – potrebbe infatti sopravvivere alle efferatezze cui troppo spesso sono sottoposti (a scarico degli istinti infantili, si suppone, o magari a loro eccitazione) gli eroi di cartone. Ma tant'è: per una sorta di complotto internazionale che, se forse è fonte di tremendi incubi nella vita onirica e qualche volta di pericolosi tentativi di emulazione nella vita reale (ragazzini indiani che si buttano nel vuoto per imitare uno spot della Pepsi-Cola, ragazzini inglesi che si impiccano per reincarnarsi in Simba), sicuramente è anche fonte di forti emozioni.
La commozione in primo luogo. Proprio la lacrimuccia sul ciglio, il groppo in gola, la tenerezza spalmata come Nutella (Trade Mark) su gote che alla fine della proiezione restano in tensione muscolare e mandibolare. Sin dai primi lungometraggi, un maestro in proposito è stato il Walt Disney da confondere ampiamente con la Walt Disney, una dinastia societaria che si è nutrita (un po' come Eduardo) di un misto di farsa e di commozione, entrambi a livello *cliffhanger*. C'è sempre un precipizio, fisico o mentale, in cui è sempre possibile cadere, da cui però – Pearl White insegna – è sempre possibile salvarsi.
Lo sanno generazioni di bambini e di genitori, i primi succubi dei secondi e, una volta diventati genitori, succubi ancora (qualche volta, a complicare le cose, vi si aggiungono anche i nonni, che diventano una specie di vittima-carnefice esponenziale). Lo sanno anche perché – come un tempo accadeva con le favole cartacee – il prodotto è indistruttibile o almeno riciclabile: non c'è speranza che Bambi finalmente sia collocato in archivio o in cineteca. Quel cerbiatto, nato in tempo di guerra, è più tenace di quanto è accaduto nel mondo da allora: è sopravvissuto allo

sterminio indiscriminato della fauna selvatica, alla lode dei nembrotti cacciatori visti come espressione di virilità, all'inquinamento delle foreste, alla polenta veneta con capriolo jugoslavo e mirtilli (nel genere Alpe-Adria-Donau), al Wwf con il Panda di Susanna Agnelli e la Panda di suo fratello Gianni, al Movimento per la Vita e al Telefono Azzurro (l'ultima, intendiamoci, nobilissima istituzione).

Questo intricato "percorso" nasce, insomma, da due considerazioni. La prima sinora solo implicita: da *Bambi*, passando per *Il cucciolo*, sino a *E.T. l'extra-terrestre,* e via proseguendo tra le lacrime, la centralità dell'essere umano nel cinema è venuta a ridursi; la seconda altrettanto occulta: il prodotto di successo si veste di spoglie infantili, non per proporsi come film per tutti, bensì per conquistare, strizzando l'occhio, l'identità di film per adulti con alibi infantile (o con tracce di infantilismo). Il tutto in concomitanza con il progredire – un tempo assolutamente impensabile – delle tecnologie produttive, di quella mimesi di realtà che consente di collegarci in "tempo reale" con il sistema archivistico del mondo internettato, che autorizza a chiedere a un computer ciò che una volta avremmo chiesto a una schiera di uomini, che ci arricchisce – oltre tutto – del privilegio di non possedere più certezze visive.

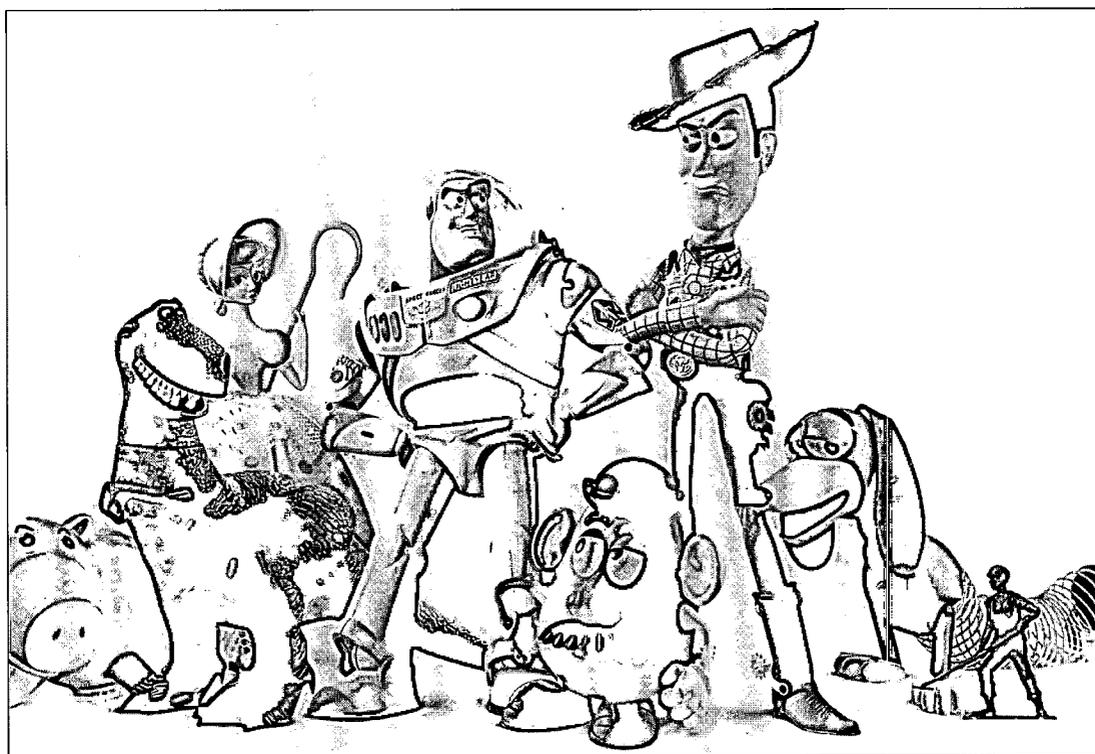
«Babe, maialino coraggioso»

Una foto è una foto è una foto. Ora non più: è un'elaborazione. Un film è un film è un film. Ora non più: è un gioco virtuale. Un reportage è un reportage è un reportage. Ora non più: è un blob di agenzie e di file riciclati. Occorrerà, in un medioevo prossimo venturo, una

nuova generazione di paleologi (del tipo di quelli abituati a "navigare" tra codici miniati e incunaboli, tra glosse e postille, tra raschiature e interpolazioni) per decifrare, decodificare e trasferire i dati di quanto oggi costituisce il nostro immaginario, più o meno collettivo, anzi sempre più necessariamente di massa. Come i copisti del '200 o del '300, tanto più registriamo, con ogni mezzo consentito dalla tecnologia (ma ben presto reso obsoleto, non soltanto dal progresso ma soprattutto dal mercato), tanto meno sappiamo *che cosa* abbiamo registrato (e fors'anche *perché*).

Ne consegue che la centralità di noi stessi – oggetti da registrare e soggetti registranti – è venuta a sminuirsi, che ci siamo trasformati da perno autoimplicantesi in obiettivo di consumo, e il fatto è dimostrato a evidenza da un paio di recentissimi film: *Babe, maialino coraggioso* di Chris Noonan e *Toy Story – Il mondo dei giocattoli* di John Lasseter.

Babe nasce da un libro dichiaratamente e tradizionalmente per bambini (*The Sheep-Pig*, dell'inglese Dick King-Smith) ma, una volta messo nelle mani dell'australiano George Miller (quello di *Mad Max oltre la sfera del tuono*), diventa una ben più adulta allegoria della vita e della morte, della formazione (quasi un *bildungsroman*) e del destino. Babe e gli altri animali della fattoria non hanno in pratica atteggiamenti o mascheramenti antropomorfici (al contrario dei cartoon disneyani) ma si esprimono con voci e ragionamenti umani (proprio come in Orwell), molto più umani delle "comparse" appartenenti di diritto alla specie *Homo sapiens* (l'agricoltore, sua moglie, gli allevatori, gli spettatori della fiera) che hanno anche nelle movenze un che di meccanico, da automa.

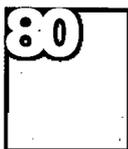
Sono comunque loro, gli animali, a costituire la "centralità" in una disputa quasi teologica su ciò che tocca in sorte a ciascuno di essi e come (grazie al libero arbitrio o all'iniziativa privata, non è chiaro e quindi scegliete voi) questa sorte possa essere modificata. Non per tutti, ovviamente: l'esistenza delle bestie si giustifica pur sempre in termini di utilità, o per i servizi che possono prestare o come fonte di cibo. Babe sfugge al secondo destino ma solo perché ascende imprevedibilmente (si è mai visto un maiale che possa fungere da cane pastore?) al primo, e perché è gentile, chiede le cose iniziando con un «per favore» (a differenza della presuntuosa oca, che vorrebbe sostituirsi al gallo come servizio sveglia, e invece finisce in pentola). Il finale strappa le lacrime e ottunde il raziocinio: succede di scambiare per ambientalista, ecologista, animalista o addirittura «dalla parte degli animali» un film che è un furbo prodotto sui casi della vita e che suggerisce – lapalissianamente – che è meglio vivere o almeno sopravvivere dandosi da fare in un'idilliaca campagna che non restare in una porcilaia industriale, fabbrica di prosciutti per eccellenza. E che non sia nemmeno un film per aspiranti vegetariani l'ha capito benissimo un settimanale («Sette» del «Corriere della Sera», 15 febbraio 1996) che dedica sì la copertina al tenero Babe ma si occupa maggiormente nel servizio interno del tenero prosciutto (con tanto di intervista al signor Rovagnati, di lunga e bongiorniana memoria televisiva).

Ma non è solo questo, superato il primo impatto emotivo, il fatto che rende inquietante *Babe*, quanto piuttosto la sua tecnica di realizzazione. Un addestratore di animali, Karl Miller, e i suoi 59 assistenti hanno predisposto ben 48 porcellini, nati in successione tra loro, perché potessero "recitare" dinanzi alla macchina da presa nel periodo utile, ovvero tra la sedicesima e la diciottesima settimana di vita, creando così un protagonista dalle molte facce, anzi dai molti grifi, ma apparentemente unico. Gli esperti di effetti elettronici del Jim Henson's Creature Shop si sono occupati di altri cinquecento animali (difficile distinguere tra quelli veri e quelli finti, dato che nei credits compare perfino una troupe responsabile delle «parrucche delle pecore»), garantendo soprattutto ad essi la possibilità di aprire la

I personaggi di «Toy Story - Il mondo dei giocattoli» di John Lasseter

bocca in sincrono con le battute del dialogo. La regia e la pazienza hanno fatto il resto, che rimane un capolavoro di virtuosismo, ma anche un esempio limite di manipolazione ad uso spettacolare (e del sistema si è subito appropriata la pubblicità: vedi lo spot per una maionese interpretato da Claudio Bisio). Meglio, o perlomeno più onesti, i vecchi fantocci di Jiri Trnka o le plastiline animate.

Nessuna manipolazione, invece, in *Toy Story*, il primo disegno animato realizzato esclusivamente al computer, come strilla – a ragione – la pubblicità. Non più chine, inchiostri e tempere; non più pazienti e meticolosi disegnatori chini sui tavoli di lavoro; non più fogli trasparenti da sovrapporre e da fotografare con la macchina «a passo uno» (il lentissimo e quasi metaforico passo del vecchio cartoon). Bensì un programma grafico, un potentissimo elaboratore, uno sbrigliato mouse e tanti informatici chini sui monitor e sulle consolle.

Le istruzioni per l'uso le fornisce un apposito inserto di «Première» (aprile 1996). Si comincia con uno story board ancora disegnato a mano, ma la cui continuity è subito sottoposta a un'animazione via computer, per verificarne attendibilità e fattibilità. Ogni elemento della scenografia è concepito in 3D e il computer si occupa del calcolo automatico delle ombre. Per certi personaggi (o parti di essi) si costruisce manualmente un modellino, che viene letto da uno speciale scanner, trasformato in griglia tridimensionale e numerizzato dal computer in tutti i suoi elementi. Il computer calcola pure le coordinate spaziali man mano che esse mutano in funzione di un movimento o di uno spostamento. Provvede poi a smussare le forme, ad arrotondare le eccessive spigolosità, a modificare la materia (si tratti di invecchiare un paio di jeans o di spiegazzare un foglio di carta). Tramite gli ordini ricevuti dagli operatori

(che quasi si identificano con i vari personaggi: sono loro i veri attori del film) e centinaia di parametri di animazione, l'elaboratore rende fluidi i movimenti, specie quelli labiali coordinati a dialoghi preregistrati. Nel programma si possono inserire anche fotografie, riprese dal vero, materiali di repertorio, ma tutto rielaborato dal computer e posto in funzione dell'animazione in atto. E via con le meraviglie: sino ai mille cd-rom che – ci assicurano – sono necessari ad archiviare il prodotto finito.
Inutile dire che l'effetto è sorprendente: tridimensionalità assoluta, senso di estrema concretezza, superfici che pare di poter toccare (solo la pelle umana ha creato qualche problema, ed è una piccola rivincita), dinamica quasi perfetta e «movimenti di macchina» che nessun operatore o nessun già avveniristico dispositivo di ripresa potrebbe conseguire: si può volare, precipitare, trasformarsi da oggetto in essere vivente senza soluzioni di continuità. E poi, inevitabilmente, dopo l'ammirazione, che prosegue invariata di effetto in effetto, giunge la commozione. Infine, altrettanto ovviamente, sorgono la riflessione e la perplessità, quasi un arcano timore.
La storia – un anderseniano soldatino di piombo rivisitato con i metri ottimistici e pragmatici di casa Disney – è quella di una tribù di giocattoli, i più vari tra loro, accomunati dall'appartenenza a un bambino e dall'esistenza, ora sin troppo noiosa, ora pericolosamente movimentata, nella tipica casa unifamiliare americana (la stessa di *E.T.*). I giocattoli hanno come leader un vecchio e un po' patetico cow-boy, il cui segno del comando pare insidiato dal sopraggiungere di un più moderno e smargiasso Space Ranger. Uno che si crede diverso, un autentico pilota spaziale proveniente da altri mondi, capace davvero di volare (invece, malignano gli altri, sa solo «cadere con stile»), e che apprenderà la propria natura nel modo più crudele: da uno spot televisivo che reclamizza la sua produzione in serie. Non manca il bambino cattivo della casa accanto, che «viviseziona» i propri (e gli altrui) giocattoli trasformandoli in esseri mostruosi, presunti cannibali, o dandoli in pasto al proprio cane, o infliggendo ad essi tormenti letali. E non manca l'avventura nel mondo esterno: il bagagliaio di un'auto, una stazione di servizio, una pizzeria, un parco dei divertimenti, un trasloco in corso. Non mancano infine la vendetta finale e la catarsi: liberatoria, sì, con un po' di suspense (è in arrivo un nuovo dono, e questa volta si tratta di un cane in carne e ossa, cioè di un quasi-umano...).
I giocattoli, inutile ripeterlo, sono la centralità, oltretutto (a parte i protagonisti e la pastorella che i due si contendono) di sembianze ben poco umane (o semmai caricaturali, come il perfido Mr. Potato). Ma, fattoci l'occhio, i veri "pupazzi" appaiono i componenti la famigliola, non solo perché qui il computer ha qualche difficoltà in più o qualche riluttanza nel renderceli credibili, ma anche perché spesso – come veri oggetti – ci appaiono per frammenti (un braccio, una mano, una gamba) o come elementi dello sfondo. Come estranei.
Un tempo il messaggio sarebbe stato: anche i giocattoli hanno un'anima. Oggi pare essere piuttosto: attenzione, sono tra noi, e a volte ritornano. Non deve essere troppo bello essere bambini (i pochi che ci sono, perlomeno in Italia) negli anni '90.

Mario Perniola

È possibile un film-saggio?

Verso una filosofia visuale

Il problema del rapporto tra il cinema e la filosofia attraversa sotterraneamente l'intera storia del cinema: fin dalle sue origini ci si è infatti interrogati su questioni squisitamente filosofiche, quali il rapporto tra la realtà e la sua riproduzione, la potenzialità cognitiva del mezzo cinematografico, la rappresentabilità delle idee astratte, il carattere spettacolare dell'immaginario collettivo, il contributo recato dal film alla conoscenza delle emozioni, dei comportamenti e delle esperienze. Alle origini del cinema risale poi la disputa intorno al carattere essenzialmente narrativo oppure essenzialmente documentario del cinema: per quanto la prima tesi abbia goduto, oltre che del favore popolare, anche del sostegno di non poche riflessioni teoriche, mi sembra difficilmente contestabile che un approccio orientato verso la produzione di un cinema filosofico trovi il suo punto di partenza nello studio del film documentario. Anche senza rivendicare alcun primato del cinema mimetico rispetto a quello diegetico, pare inevitabile che i problemi cui va incontro chi voglia coniugare l'esperienza filosofica col cinema presentino qualche affinità con quelli affrontati dal cinema scientifico (storico, antropologico, sociologico, archeologico, psicoanalitico, ecc.). Per quanto sia difficile definire il documentario, il cinema filosofico incontra l'intenzione documentaristica almeno «nell'attestare l'esistenza di qualcosa di anteriore a se stesso, o di indipendente da se stesso: di qualcosa che potrebbe essere avvicinato con strumenti cognitivi differenti da quelli del cinema» [1]. Tuttavia gli interrogativi di chi, partendo dalla filosofia, si accosta al cinema in modo creativo sono di segno opposto: è possibile fare un film davvero filosofico, cioè un film che non sia meramente didattico, parenetico o propagandistico, ma costituisca esso stesso un'opera filosofica relativamente autonoma? L'esperienza filosofica è qualcosa di articolabile solo attraverso il linguaggio, oppure è possibile stabilire delle correlazioni tra il linguaggio e il mondo delle immagini, dei suoni, delle azioni, dei luoghi? Accanto a un pensiero linguistico esiste un pensiero visivo, sonoro, rituale, spaziale? Può il cinema creare un'opera filosofica totale che comprenderebbe e coordinerebbe scrittura, visione, ascolto, avvenimento e spazialità?

Queste domande sarebbero oziose se non sorgessero proprio dalla confluenza di due problematiche, di cui una è filosofica, l'altra è cinematografica. Da un lato la filosofia ricorre sempre più a procedimenti descrittivi che assomigliano a quelli cinematografici: per esempio, il libro di Gilles Deleuze sul Barocco *La piega* [2] è ricco di metafore che sembrano sollecitare una trasposizione filmica. Dall'altro, il cinema stesso, nelle sue manifestazioni più riflessive e consapevoli, nutre dubbi sull'autonomia dell'immagine e sollecita l'intervento di un linguaggio che abbia uno statuto differente da quello quotidiano: per esempio, il film *Lisbon Story* (1994) di Wim Wenders ha come proprio argomento l'esperienza dell'insufficienza dell'immagine.

La biblioteca delle immagini non viste

Nato come documentario su Lisbona, il film di Wenders, che è altresì il suo contributo alle celebrazioni per il centenario del cinema, costituisce una specie di propedeutica alla filosofia visuale. Il suo punto di partenza è la constatazione della crisi dell'immagine cinematografica: soppiantato dal video, che ormai unisce alla estrema flessibilità un'alta qualità tecnica, il cinema ha perduto la fiducia di poter creare un prodotto visivo dotato di uno statuto completamente differente da quello che accomuna l'attualità televisiva, l'home video o la pubblicità. Noi siamo sommersi da valanghe di immagini-spazzatura, che logorano e ottundono la nostra capacità di discriminazione, di meraviglia e di ammirazione: siamo diventati dei "video-idioti". Le immagini sono "in svendita". Che senso ha fare un documentario su Lisbona, se il risultato visivo non viene percepito come qualcosa di fondamentalmente diverso da quello ottenuto da dei ragazzini forniti di una videocamera? Tuttavia il cinema non è solo video, ma anche audio: ora l'incanto di *Lisbon Story* si regge proprio sull'ascolto. Non sull'ascolto di una sceneggiatura: la trama è ridotta al minimo. La riduzione dell'importanza dell'aspetto diegetico è il punto di partenza della filosofia visuale. Il film di Wenders trae la propria sostanza da un'*altra* parola che è quella della storia, della poesia, del canto e della filosofia. La storia, innanzi tutto: con l'unità europea Lisbona si trasforma da città marginale in città-limite, da luogo secondario in luogo caratterizzante per eccellenza. Poi la poesia: molto accortamente il protagonista ci legge ampi brani dell'opera di Pessoa. In effetti nel film non c'è nessuna immagine che possa reggere al confronto. È indicativo il fatto che Wenders chieda aiuto alla poesia e non alla pittura! Poi il canto, la musica, il paesaggio sonoro: che cosa sarebbe il film senza le esibizioni dei Madredeus? Chiediamoci anche: cosa cambierebbe se i Madredeus fossero inventati, invece che reali? E se noi sentissimo la loro musica senza mai vederli di persona? E se invece il protagonista del film, il fonico Philip Winter, esistesse sul serio? E se fosse l'autore del sonoro del film senza esserne l'attore? Queste domande servono a farci comprendere su quale intreccio di effetti di realtà e di effetti di finzione si debba reggere oggi un prodotto culturale che voglia suscitare un certo interesse: più essenzialmente, servono anche a farci capire che nessun'opera può più pretendere di restare chiusa nella sua forma. Essa straripa da ogni parte e sollecita una serie di integrazioni estrinseche che mutano la percezione che noi abbiamo di essa. Infine la filosofia: quando compare sullo schermo il grande regista portoghese Manoel de Oliveira, a spiegarci che la pellicola è la garanzia di esistenza di un momento che subito passa, abbiamo l'impressione che dopo cento anni di storia del cinema la linea documentaristica stia finalmente prevalendo su quella narrativa.

Ma il film di Wenders ha un'ambizione più grande. Essa è già pienamente formulata nella frase che troneggia sulla parete della stanza che ospita il protagonista: «Ah não ser eu toda a gente e toda a parte» («Ah, potessi essere tutte le persone di tutti i luoghi»). Quest'aspirazione può essere interpretata in due modi: da un lato essa manifesta un carattere essenziale della psicosi, dall'altro rivela un atteggiamento cosmico nei confronti del mondo. Il rifiuto dell'identità individuale, il farsi nulla e nessuno per poter diventare tutto, il mimetismo portato alla identificazione completa col sentire altrui rappresentano potenti dispositivi di conoscenza del mondo e della realtà oltre che esperienze inebrianti, eccitanti, direi addirittura vertiginose, che da un lato consentono una comprensione profonda di aspetti molto inquietanti della follia, dall'altro liberano dalla tristezza e dalla disperazione di essere prigionieri di una identità. Ma oltre all'aspetto psicotico e a quello cosmico del voler essere tutto, ce n'è un terzo di carattere strettamente cinematografico, che costituisce la trama stes-

sa del film di Wenders: esso infatti racconta la storia di un regista che, mentre sta girando un film su Lisbona, è colto da una serie di dubbi e di perplessità sullo statuto dell'immagine cinematografica come rappresentazione della realtà. Intraprende perciò un esperimento che consiste nel riprendere immagini della città senza guardare nel mirino della cinepresa, abbandonandosi nello stesso tempo a una "deriva urbana" senza ritorno. L'esperimento si basa sul presupposto che tali immagini abbiano un rapporto più essenziale con ciò che raffigurano: «un'immagine non vista è in perfetto unisono col mondo!». Esse però non possono essere viste nemmeno dallo spettatore! Costituiscono perciò una testimonianza, un monumento, un feticcio che è "cosa" allo stesso titolo di ciò che rappresenta. Tra la città e l'immagine cinematografica non c'è più rappresentazione, né mimesi, ma totale identificazione: l'operatore e lo spettatore scompaiono entrambi, lasciando che l'oggetto e la sua immagine si congiungano senza più essere contaminati dallo sguardo umano. L'unico "vero" documentario su Lisbona sarebbe «la biblioteca delle immagini non viste», radicale alternativa alle immagini-spazzatura dei video-idioti dei nostri tempi.

Rüdiger Vogler in «Lisbon Story» di Wim Wenders

È giusto punire le collaboratrici orizzontali?

Esistono immagini che meritano di essere considerate per il loro significato concettuale autonomo? Guy Debord, autore del saggio *La società dello spettacolo* (De Donato, Bari 1968) e del film omonimo (1973), ne dubita. Infatti il suo film è sostanzialmente un'illustrazione del testo: mentre una voce legge brani del libro, scorrono sullo schermo sequenze tratte da film di John Ford, di Nicholas Ray, di Joseh von Sternberg, di Orson Welles, «nonché di un certo numero di cineasti burocratici dei cosiddetti paesi socialisti», frammiste a immagini di cinegiornali e di pubblicità. Il film è dunque essenzialmente un'opera di montaggio, il cui filo conduttore è costituito dal linguaggio teorico. Esso solleva un problema fondamentale: se sostituissimo le immagini scelte con altre immagini tratte da altri film, il risultato sarebbe molto diverso? E anche quando Debord adopera immagini documentarie, esse contano più per il valore simbolico che per la loro specificità visiva: per esempio, se invece dei Beatles fossero mostrati i Rolling Stones, se invece di Marilyn Monroe vedessimo Brigitte Bardot, non cambierebbe nulla. Dal film perciò si riporta l'impressione dell'assoluto primato del linguaggio teorico, non importa se scritto oppure detto. L'immagine è qualcosa di secondario e di accessorio che ha un valore esplicativo oppure propagandistico.
L'ironia della sorte ha voluto che a conclusioni opposte porti la visione del documentario *Guy Debord, son art et son temps* (1994) di Brigitte Cornand: questo, costruito con immagini di

repertorio televisivo (telegiornali, attualità culturali, ecc.), contiene alcune delle sequenze più inquietanti e perturbanti degli ultimi anni, come la ripresa degli ultimi istanti di una bambina sudamericana ingoiata da una palude in seguito a un terremoto, nonché la ripresa del tentato linciaggio di una donna somala accusata dai suoi connazionali di avere avuto rapporti sessuali con militari delle truppe dell'Onu inviate in Africa. In queste due sequenze l'aspetto documentario del cinema trova la sua massima esaltazione: episodi altamente tragici vengono colti dalla macchina da presa nel momento in cui avvengono senza che l'operatore introduca un suo personale commento o giudizio. Anzi il sonoro in presa diretta ci fa ascoltare il saluto straziante che la bambina rivolge alla madre e il tumultuoso clamore che accompagna il denudamento della donna somala. Queste immagini pongono problemi teorici nel modo più diretto e efficace: perché la tecnica moderna, che consente di riprendere simili tragedie nel momento in cui avvengono, è incapace di recare un aiuto pratico alle vittime?
Il caso della donna somala è ancora più complesso: infatti il filmato mostra che essa viene fatta scendere da una camionetta militare dell'Onu circondata da una folla minacciosa: sembra insomma che i militari ritengano che la questione non li riguardi, essendo un affare che i somali debbono sbrigare tra loro. Il loro comportamento ci fa venire in mente Ponzio Pilato, con l'aggravante che essi stessi sono la causa del linciaggio. Certo essi sono in Somalia per una missione di pace, per risolvere un affare che i Somali non riescono a sbrigare tra loro! Ma tra fatti pubblici e fatti privati, tra fatti militari e fatti sessuali esiste una bella differenza! Difendendo la donna somala essi esporrebbero se stessi a un gravissimo pericolo; e poi in fondo questa donna è venuta con loro per sua libera scelta conoscendo in anticipo i rischi cui andava incontro! Il filmato ci mostra moltissime altre cose: innanzi tutto il tentativo della donna di risalire sulla camionetta, la sua ripulsa da parte di un militare, il volto e le azioni dei suoi aguzzini, per esempio del ragazzo che cerca di colpirla con una pietra scagliata per mezzo di una fionda, oppure dell'uomo che la insegue e non le dà tregua, vero e proprio maestro di cerimonia della lapidazione, oppure di tanti altri che la percuotono con bastoni. Altamente drammatica è la corsa della donna che cerca di trovare aiuto in un'auto di passaggio, suscitando la paura e il rifiuto dei passeggeri: afferrata e spogliata brutalmente, vediamo il tendersi dell'elastico del reggiseno in mezzo a un vortice di pugni, schiaffi e calci; poi con un balzo la donna seminuda riesce ad avvicinarsi a un carretto di cocomeri (ve lo siete mai immaginato che in un linciaggio possano apparire delle fette di cocomero?) e ad afferrare un coltellaccio con cui difendersi. Nello stesso tempo tuttavia qualcuno le strappa la parte inferiore del vestito: il tentativo di coprirsi le impedisce di concentrarsi veramente sull'arma che ha finalmente in mano; intanto qualcuno l'ha afferrata per il polso del braccio che brandisce il coltello luccicante. A questo punto siamo abbagliati dalla bellezza della ragazza che interamente nuda sembra splendere non meno della abbagliante superficie della lama della sua arma: in una decina di fotogrammi si compie un'epifania che fa ascendere la povera ragazza all'empireo delle massime immagini dell'erotismo: accanto alle Giuditte, alle Lucrezie, alle Pentesilee dell'arte e della letteratura. Nel parapiglia generale ella scivola sotto la carretta dei cocomeri: l'ultima immagine della sequenza mostra una confusa lotta di mani per il possesso del coltello.
Il tutto è durato cinquanta secondi, sufficienti tuttavia a gettare lo spettatore sensibile e colto nel più grande disagio. Certo – egli pensa – il fatto è atroce; tuttavia, qui non è soltanto in gioco l'aspetto religioso, relativo alla punizione delle adultere, ma ancora più importante è l'aspetto politico relativo alla collaborazione col nemico: le truppe dell'Onu sono percepite senza dubbio come il nemico da parte del fondamentalismo islamico, il quale ritiene, a ragio-

ne o a torto (su questo lo spettatore illuminato non si pronuncia), che la propria sopravvivenza dipenda dalla sua capacità di essere completamente impermeabile rispetto allo stile di vita dell'Occidente. Esso deve perciò impedire con ogni mezzo che le proprie donne, attratte dai miraggi dell'Occidente, aiutino il nemico. Certo uccidere è un po' troppo; ma spogliare e portare nude per le strade le donne che vanno a letto col nemico è cosa che è stata fatta anche dalla Resistenza (esiste una documentazione fotografica per quanto riguarda la Francia, da cui si può dedurre l'esistenza di "maestri di cerimonia" simili a quelli somali)[3]; a quel tempo queste donne si chiamavano con una certa ironia "collaboratrici orizzontali" ed è probabile che questo trattamento fosse ritenuto più galante e magnanimo di quello che sarebbe stato riservato a un traditore di sesso maschile.

Jean-Claude Poulain in «Il paese dei sordi» di Nicolas Philibert

L'episodio in sé dunque rientra nella logica della guerra, che prescrive per i traditori la pena capitale. C'è tuttavia nel fatto che sia stato filmato qualcosa che lo rende per alcuni insopportabile. Perché? Ci sono due ragioni, una di carattere conoscitivo, l'altra di carattere etico, che spiegano il disagio. Entrambe riguardano l'identificazione empatica dello spettatore con simili scene: la prima concerne l'aspetto intellettuale e conoscitivo, la seconda l'aspetto sensitivo e emozionale. Senza dubbio esse favoriscono un atteggiamento ingenuamente acritico nei confronti del video e del cinema, quasi che essi fossero lo specchio della realtà. In questo spezzone non vedo elementi che possano mettere in dubbio l'autenticità dei fatti che raffigura: tuttavia l'immagine del soldato che guarda più o meno indifferentemente la scena potrebbe essere stata aggiunta mediante il montaggio. Certo è che quanto più realistica, spontanea, imprevedibile è la ripresa di fatti, tanto più essa pretende di essere creduta in modo assoluto: l'immagine sembra fornire una prova inconfutabile che annulla ogni atteggiamento critico, che esalta le «questioni di fatto» rispetto alle «questioni di diritto». Sotto questo aspetto un simile cinema non sembra favorire il sorgere di uno spirito filosofico. La seconda ragione riguarda l'eccitazione riportata dallo spettatore che assomiglia a quella degli spettatori di un'esecuzione capitale, con l'aggravante dell'assoluta irresponsabilità. Lo spettatore si viene perciò a trovare in una situazione che è moralmente più equivoca di quella degli effettivi colpevoli. Il problema riguarda perciò l'uso di una simile sequenza. Dobbiamo porla in quella «biblioteca delle immagini non viste» e non visibili, di cui parla Wenders? Di opinione opposta sono stati gli autori di *Blob*, i quali hanno mostrato questa scena, facendola seguire da immagini di uno spogliarello di una attrice di film erotici. La sua problematicità intellettuale e la sua tonalità emozionale viene così annullata completamente, secondo un presupposto simile a quello di Debord, che considera tutte le immagini intercambiabili tra loro. Ad alcuni invece le imma-

gini del tentato linciaggio della somala non sono parse uguali a quelle di uno strip-tease [4]: nemmeno a me sembrano uguali. Non per ragioni ingenuamente "contenutistiche", ma per ragioni strettamente cinematografiche; in quei cinquanta secondi infatti l'operatore ha pienamente realizzato un intento perseguito dal cinema fin dalle sue origini: documentare un evento unico nel momento in cui avviene e diventare esso stesso, in quanto fatto filmico, un evento unico.

Ondinismo iconoclatico

Se per Wenders le immagini sono in svendita e per Debord sono intercambiabili, c'è chi è riuscito a fare un film interamente privo di immagini che si regge esclusivamente sul sonoro: si tratta di Derek Jarman e del suo ultimo film, *Blue* (1993). Eppure non si tratta di un'opera radiofonica, ma cinematografica: sullo schermo viene proiettato incessantemente per tutta la durata del film il colore blu, mentre il sonoro è una specie di diario poetico con accompagnamento musicale in cui Jarman, malato terminale di Aids, registra la progressiva perdita della vista e il drammatico deteriorarsi delle proprie condizioni di salute. Si tratta di un film documentario per eccellenza, fondato sulla identificazione tra vita e cinema, tra malattia e arte, ricco di passaggi talora ironici, talora strazianti, che tuttavia chiede di essere considerato come un'opera e non come il semplice protocollo di un'agonia. Nel corso degli ultimi anni si è diffusa nell'ambito dell'antropologia visuale la tendenza a considerare tanto più scientificamente interessante una ripresa, quanto minore è l'intervento dell'autore [5]: si corre così il rischio di cadere in un atteggiamento ingenuo il quale, sposando lo scientismo con lo spontaneismo, immagina che la verità possa offrirsi tutta nuda senza alcuna mediazione al registratore o alla macchina da presa. Il film di Jarman, proprio per il suo carattere così drammaticamente autobiografico, mostra invece che anche la confessione più personale e più soggettiva è sempre in un film (come in un libro) una *staged authenticity*, un'autenticità messa in scena, un effetto-verità. Ma questo non è il limite dell'opera: al contrario, è la sua grandezza. Ciò che importa non è il morire in sé documentato nella sua immediatezza, ma ciò che Jarman riesce a fare del suo morire. Poniamo che egli non sia poi morto affatto; anzi che nemmeno fosse malato e che tutto il film sia un prodotto della sua fantasia; non un documentario, ma un film di fiction. Cambierebbe qualcosa? Direi di sì. Infatti noi vedremmo ciò che Jarman immagina che un malato di Aids senta, non ciò che Jarman ha fatto della sua malattia. Insomma, con *Blue* noi stiamo in una zona che è differente sia dalla fiction, sia dal protocollo, che è decentrata sia rispetto all'immaginazione sia rispetto alla vita vissuta, anche se in rapporto con entrambe.

Blue è un film quanto mai unitario: esso soddisfa pienamente l'attitudine filosofica a ricondurre la grande varietà del mondo a pochissime entità. In questo caso il titolo compendia tanto gli aspetti letterali quanto quelli metaforici dell'esperienza: l'oscurarsi e la perdita progressiva della vista, la quale non viene soltanto detta, ma proposta e imposta allo spettatore, il colore del mare, il quale occupa nell'immaginario di Jarman un posto centrale, lo stato di depressione e di tristezza in cui egli sprofonda, secondo un significato metaforico della parola da cui è derivato appunto il blues americano, infine l'orizzonte di esperienze sessuali trasgressive da cui proviene la malattia e a cui si resta fedeli perché costruisce un destino (*blue movie* vuol dire film pornografico). Abolizione delle immagini, sentimento oceanico del vivere, aldilà del principio del piacere, sessualità perversa: sono queste le quattro dimensioni dell'"esperienza blu". Una lunga tradizione ci ha abituato a stabilire una stretta relazione tra aniconismo e religiosità monoteistica patriarcale: l'assoluta trascendenza di Dio si accompagna al divieto di

Derek Jarman

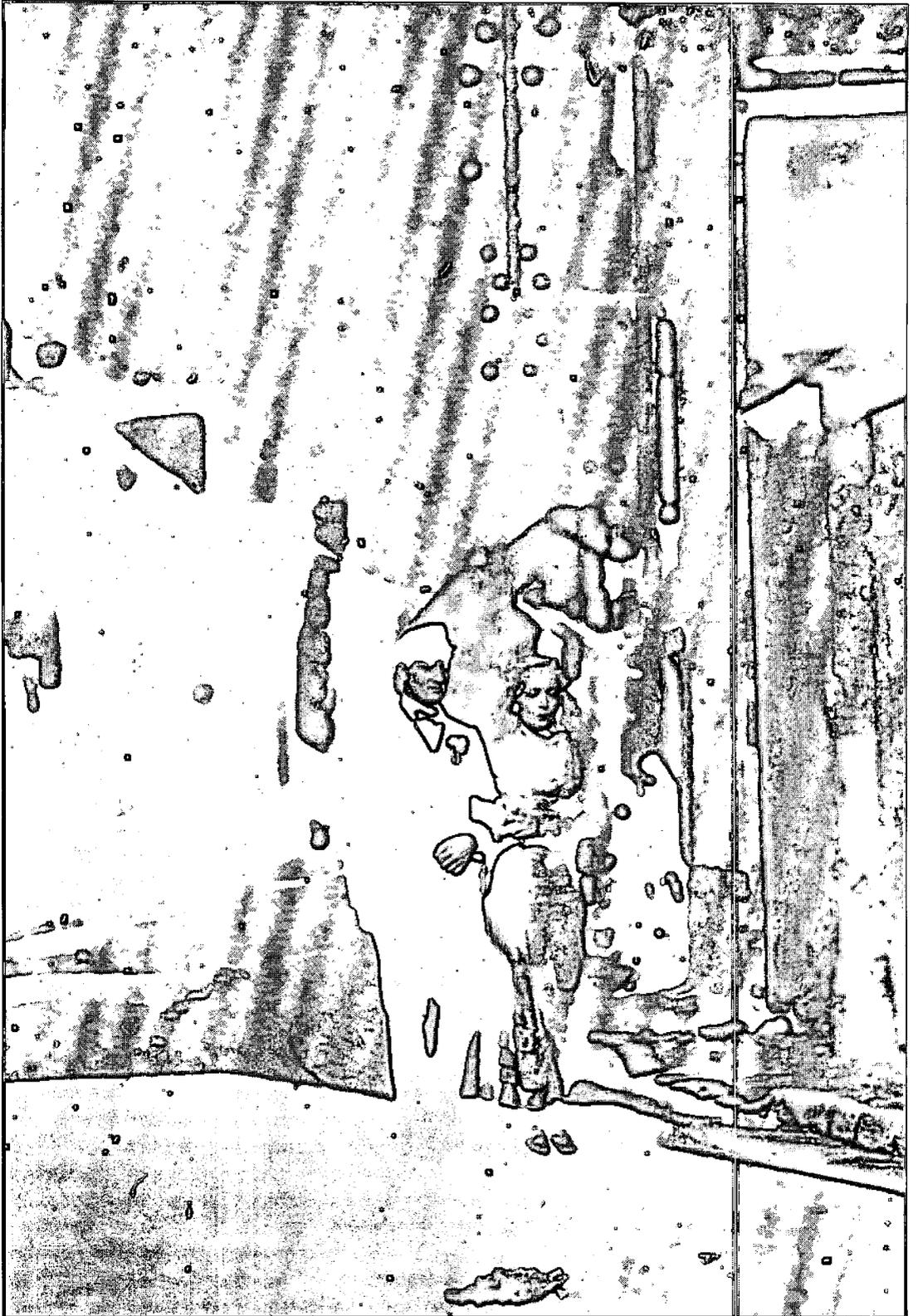
fare immagini sacre. L'aniconismo di Jarman ha invece basi teoriche e affettive completamente differenti: esso è la conseguenza di una perdita dell'identità e della forma individuale in una entità indistinta, nell'oceano primordiale, nella grande madre uroborica[6], in un archetipo femminile immaginato come anteriore e posteriore rispetto alla nostra esistenza individuale. Il grande psicologo della sessualità Havelock Ellis ha definito col termine "ondinismo" l'attrazione nei confronti delle acque congiunta con l'erotismo uretrale[7]. E in effetti il sentire di Jarman sembra molto prossimo alla fonte da cui Ellis ha tratto il suo termine, il racconto romantico *Ondina* di Friedrich de la Motte Fouqué. Qui come in *Blue*, la sessualità, il richiamo dell'acqua e la morte sono congiunti alla memoria incancellabile dell'amore passato.

Sordità e estraniazione

Se invece delle immagini togliessimo le parole, ritorneremmo alla condizione che il cinema ha conosciuto nella prima fase della sua storia, al cinema muto. Si tratterebbe di un'operazione meramente regressiva. Verso la scoperta di nuovi orizzonti si muove invece il film di Nicolas Philibert *Nel paese dei sordi* (1992), un documentario sulla condizione dei sordi di nascita che si esprimono mediante la lingua dei segni, un codice transnazionale che sostituisce le lingue foniche. L'essenza del film tuttavia non sta, a mio avviso, nel confronto tra la cultura sonora e la cultura sorda: questo confronto potrebbe anche risolversi a favore della seconda, come suggerisce appunto il professore del linguaggio dei segni, un personaggio dotato di una straordinaria capacità espressiva, il quale attraverso i gesti dice: «Io e mia moglie siamo entrambi non udenti e certo avremmo preferito un figlio sordo, invece la nostra bambina ci sente benissimo... Però le vogliamo bene lo stesso!». Non si tratta tanto di capovolgere una minorazione in un dono, un difetto in un pregio, quanto di avventurarsi in cammini che risultano praticabili solamente attraverso l'esperienza di un handicap. Philibert non ci propone una regressione verso un mondo silenzioso, ma l'apertura su un orizzonte nel quale silenzio e parola si potenziano l'un l'altro.

Diderot nella sua *Lettre sur les sourds et muets* racconta che lo scrittore Lesage, diventato sordo in vecchiaia, andava ugualmente alla rappresentazione delle sue opere: egli diceva di non essere mai riuscito a giudicare meglio né l'interpretazione né le sue stesse opere come quando non sentiva più gli attori [8]. Sembra insomma che la privazione dell'udito sia compensata dall'acquisizione di uno «sguardo dal di fuori», di un punto di vista esterno e estraneo ai bisogni e ai desideri, che è essenzialmente filosofico. Non a caso Siegfried Kracauer vedeva proprio in questa estraniazione l'essenza del cinema, quasi che esso segnasse l'ingresso in un'esperienza alternativa rispetto alla vita quotidiana [9]. Forse il cinema è in grado di darci quello che la comune scrittura filosofica riesce a trasmetterci solo con grande difficoltà: un sentire impersonale e in sospensione (*in abeyance*) o, per usare le parole di Wittgenstein, «una *epoché* colorata e intensa» [10].
Riassumendo, siamo partiti da una domanda: come fare un film (o un video) filosofico, un film-saggio invece di un film-racconto? Abbiamo considerato l'opera di cinque autori: Guy Debord, Wim Wenders, Brigitte Cornand, Derek Jarman e Nicolas Philibert. Per il primo il problema dell'immagine nemmeno si pone: il primato della parola teorica è assoluto. I lavori di Wenders e di Cornand invece sono uno sviluppo della problematica del cinema-verità aperta da Dziga Vertov negli anni '20. Infine i film di Jarman e di Philibert aspirano a introdurci in un'esperienza alternativa non mediante un effetto di verità più forte di quello datoci dalla realtà, ma al contrario mediante una privazione. Quale di questi tre cammini seguirà il filosofo videomaker dell'avvenire?

[1] Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Patron, Bologna 1988, p. 144.
[2] Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1991 (tr. it. *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1993).
[3] Cfr. Kristine Stiles, *Shaved Heads and Marked Bodies. Representations from Cultures of Trauma*, «Lusitania», 6, 1994, p. 23 e segg.
[4] Tiziana Villani, *Linciaggi*, e Adriana Perrotta Rabissi, *Satira del corpo o corpo per la satira?*, «La Balena Bianca», 6, gennaio 1993.
[5] Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visiva*, Unicopli, Milano 1993, p. 141.
[6] Erich Neumann, *Die grosse Mutter*, Rhein Verlag, Zürich 1956 (tr. it. *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, a cura di Antonio Vitolo, Astrolabio, Roma 1981).
[7] Havelock Ellis, *Studies in the Psychology Sex*, Simon and Schuster, London 1936, p. XIV.
[8] Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, 1749, (tr. it. *Lettera sui sordi e muti*, a cura di Fernando Bollino, Mucchi, Modena 1984).
[9] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960 (tr. it. *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano 1995).
[10] Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Blackwell, Oxford 1980 (tr. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990).

libri

Jean Dasté e Dita Perlo in «L'Atalante» di Jean Vigo

La vergogna di essere un uomo,
esiste una ragione migliore per scrivere?

Gilles Deleuze

Roberto De Gaetano

La captazione delle forze

«Scrivere non è imporre una forma (d'espressione) a una materia vissuta. La letteratura è piuttosto dal lato dell'informe e dell'incompiuto». Queste parole di Gilles Deleuze, tratte dall'inizio del primo capitolo di *Critique et clinique*, rivelano come il pensiero del filosofo francese sull'arte possa essere letto come messa in questione della nozione di Forma in quanto composizione e tessitura della materia indifferenziata.

Creare non è comporre, costruire limiti e confini; creare significa tracciare una «linea di fuga», istituire un processo di divenire, aprire una «possibilità di vita». La nostra vita è già – come sostiene Deleuze in *Mille piani – segmentata: binariamente* (le opposizioni duali che regolano il funzionamento sociale: le classi, i sessi, le generazioni), *circolarmente* (le dislocazioni territoriali: casa, città, nazione) e *linearmente* (le tappe della nostra vita: famiglia, scuola, lavoro). E la segmentazione non concerne solo la forma-società, ma anche il nostro vissuto, perfino il nostro inconscio organizzato intorno all'opposizione Padre-Madre.

L'arte non può essere composizione del già-dato, configurazione del definito, assemblaggio di cliché interni e esterni. L'arte è messa in questione di tutto ciò, dissoluzione della *Mimesis*, apertura di uno spazio di libertà che "affonda" le *Forme statiche* nelle *Forze dinamiche*. Si tratta di accedere al flusso (contrapposto alla stasi), al «piano di immanenza» (contrapposto alla trascendenza), al divenire (contrapposto alla crescita), alle connessioni contigue (contrapposte alle relazioni di somiglianza). La grande arte è sempre dissoluzione della Forma e della rappresentazione (fondata sul principio di identità) e affermazione delle Forze (velocità, lentezze, precipitazioni, stasi) che fanno dell'opera un processo, un divenire.

Scrivere non significa imitare, ma *resistere* alle forme e alla loro codificazione; significa *dissolvere*, allo stesso tempo, l'oggettività del sapere e la soggettività dell'autore, in un divenire che le fa accedere all'impersonalità di un piano puramente *intensivo*, un piano di immanenza, un flusso continuo. In Proust e Melville, in Beckett e Bene, in Bacon e nel cinema, l'interrogativo concerne non le forme di composizione ma i *procedimenti* per costruire quella «langue étrangère» che – secondo Proust – caratterizza «les beaux livres». Procedimenti che in letteratura passano, in primo luogo, attraverso la dissoluzione della «lingua materna» e della sintassi che la sorregge, per spingere la lingua al suo limite, a un Fuori «consistente in Visioni e Audizioni».

In Beckett (*L'épuisé*) la dissoluzione della «lingua standard» passa attraverso la combinatoria come «scienza di esaurimento del possibile» e la creazione di tre nuove lingue: la *lingua I*, «atomica, disgiuntiva, tagliata, tritata, dove l'enumerazione rimpiazza le proposizioni, e le rela-

zioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi»; la *lingua II*, «che non è più quella dei nomi, ma quella delle voci, che non procede più con atomi combinabili, ma con flussi mescolabili»; la *lingua III*, «che non rapporta più il linguaggio a oggetti enumerabili e combinabili, né a voci emittenti, ma a dei limiti immanenti che non smettono di spostarsi, iati, buchi o fratture». Ma è in *Bartleby* di Melville (*Bartleby, o la formula*), nella formula anomala e atipica, «I would prefer not» («Preferirei di no»), che troviamo un grande esempio di vertigine linguistica che sottrae il linguaggio alla sua forza mimetica e referenziale spingendolo verso i suoi limiti: «La formula è devastatrice perché elimina impietosamente tanto il preferibile quanto qualsiasi non-preferito. [...] essa scava una zona d'indiscernibilità, di crescente indeterminazione tra attività non-preferite e un'attività preferibile». La formula non imita, istituisce un divenire indiscernibile fra attività, un divenire "senza referenze" di Bartleby, un divenire "silenzioso" di Melville (ad eccezione di una parentesi lirica, Melville non scriverà più nulla fino a *Billy Budd*).

Claude Rich e Carla Marlier in
«Je t'aime, je t'aime - Anatomia di un suicidio» di Alain Resnais

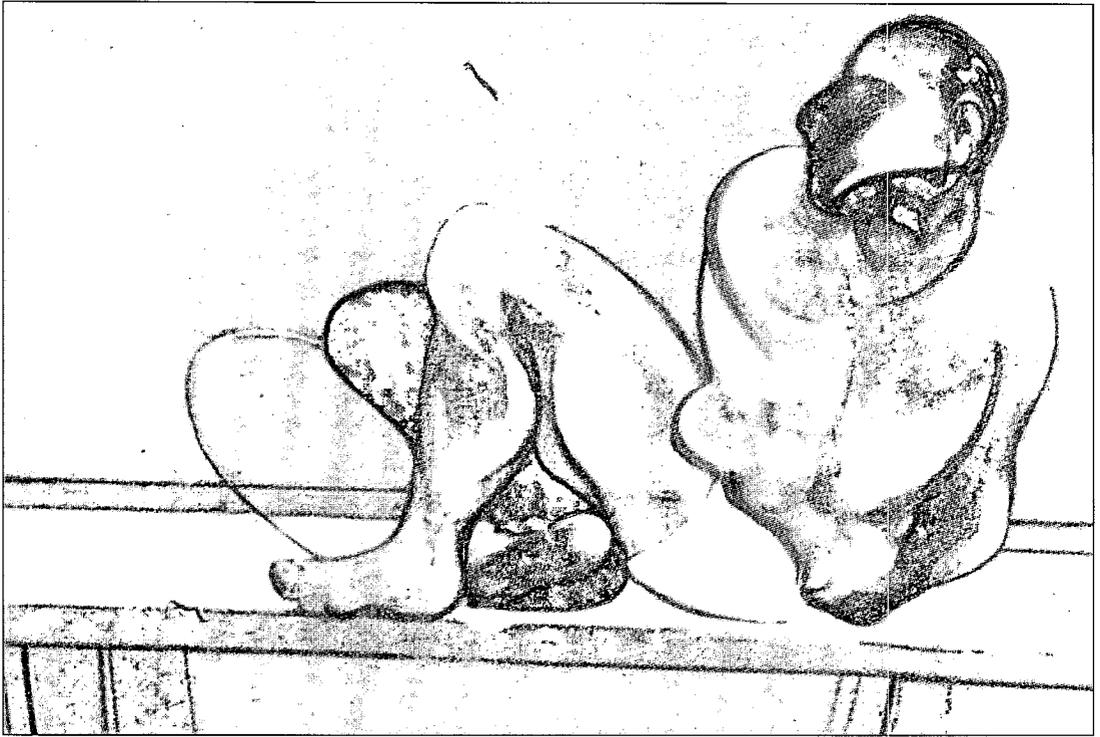
Scrivere non è esprimere un'interiorità, né rappresentare un'esteriorità, ma è "mettere in movimento" tutto il linguaggio per scoprire il silenzio, la musica e l'immagine pura che ne costituiscono il limite. Come disfare la Forma per giungere alle Forze intense, mute, enigmatiche, indicibili? Come raggiungere quella zona «iperborea», intensiva, che sta in un fuori-interno al linguaggio? In pittura, Francis Bacon ci è riuscito sostituendo la sensazione alla figurazione. La *logica della sensazione*, con le sue variazioni, gradazioni, modulazioni e intensità si oppone alla raffigurazione "statica" e lineare dell'oggetto. Per Bacon si tratta di «captare le forze» e non di rappresentare le forme: «in arte, e in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o d'inventare delle forme, ma di captare delle forze. È anche per questo che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee "non rendere il visibile, ma rendere visibile" non significa nient'altro che questo» (*Logica della sensazione*).
La più "invisibile" e potente fra queste forze è il Tempo: «come dipingere o fare comprendere il tempo?». È con questo interrogativo che arriviamo ai due grandi volumi di Deleuze sul cinema, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. Il movimento e il tempo, le due "forze" catturate dal cinema nella molteplicità delle loro variazioni. Il cinema non ci dà un'immagine del movimento, non rappresenta il movimento, ma ce lo riconsegna come dato immediato: «il cinema non ci dà un'immagine alla quale aggiungerebbe movimento, ci dà immediatamente un'immagine-movimento». Il cinema è capace di riconsegnarci il movimento in tutta la sua complessità e articolazione: il movimento come «piano di immanenza», piano di materia-flusso dove «tutto reagisce su tutto», e il movimento rapportato a un «centro di indetermi-

nazione» che lo determina come percezione, affezione, azione (nonché pulsione e relazione). Il cinema ha quindi la possibilità di cogliere il movimento acentrato e totale della materia e il movimento determinato e parziale in quanto rapportato a un soggetto.

Ma il cinema può restituirci anche – e in questo consiste la sua più alta scommessa – il tempo senza alcuna mediazione, può costruire un'immagine-tempo diretta, svincolata dal movimento. È il cinema moderno, avviato dalle immagini ottico-sonore pure del Neorealismo, a costruire le immagini-tempo dirette: le immagini-cristallo (che sono «tempo-in-immagine», come sostiene Alain Ménil in «Philosophie»), le falde di passato e le punte di presente (l'ordine del tempo) e il divenire (la serie del tempo). La forza del tempo può accedere a immagine solo attraverso la dissoluzione dell'organicità delle forme: disinquadrature, falsi raccordi, movimenti aberranti, ecc. sono solo alcuni dei *procedimenti* attraverso i quali rendere in immagine il paradosso di un *tempo intemporale*.

Il compito del cinema è stato spesso quello di disfare la forma per cogliere le forze pure: il movimento liberato dalla «cosa mossa» e il tempo liberato dal movimento. E questo è possibile solo rendendo la forma "non-umana" (restituendola cioè alla impersonalità delle forze), svincolandola dalla tutela del soggetto e dell'oggetto, dell'interno e dell'esterno, dell'espressione e della rappresentazione. Gran parte della storia del cinema può essere letta come tentativo di costruzione di uno sguardo "non-umano": la percezione "liquida" del realismo francese (Vigo), l'occhio "nella materia" di Vertov, il volto-paesaggio del primo piano, la disorganicità degli spazi qualsiasi (ombrosi, svuotati, frammentati), fino alle «immagini non derivate» – come le ha chiamate Maurizio Grande – della modernità, immagini svincolate dal loro «supporto (corpo, cervello, mente)».

Ma il cinema è stato anche e fondamentalmente affermazione della rappresentazione, della sua organicità e della sua identità. La grande e piccola forma dell'immagine-azione, con tutti i generi (del cinema americano) che vi rientrano, definisce lo statuto "classico" del cinema, fondato sull'identità del mondo rappresentato: lo spazio si fa ambiente determinato, il movimento si fa continuo, il tempo si fa lineare. E l'azione, in quanto modificazione della situazione, garantisce l'identità e l'unità del mondo, del soggetto e del loro rapporto. Sono le leggi della spirale organica che sorreggono la forma compositiva del cinema d'azione. Questo significa che esistono due tendenze profonde nella creazione estetica: una che risponde agli imperativi della Forma e della composizione, l'altra alla pratica delle Forze e dei procedimenti. La prima attiene a delle leggi (di crescita, ecc.), la seconda a dei processi (di metamorfosi, ecc.). La prima è fondata su strutture iterative (i generi), dove ogni elemento assume valore funzionale, la seconda è fondata sulla singolarità di avvenimenti sempre nuovi (variazioni, gradazioni, soglie, ecc.). La prima si colloca al centro del "detto", la seconda ai confini del "dire". La prima è retta dal principio di identità (del personaggio, dell'autore e del mondo rappresentato), la seconda dal principio di indiscernibilità (fra soggetto e oggetto, reale e immaginario) e di simulazione (per cui «Io è un altro»).

Le due tendenze, fra le quali esistono profonde intersezioni, possono essere individuate e definite da nozioni come quelle di "classicità" e "modernità". Nozioni che vengono così sottratte al loro essere mere etichette di divisioni empirico-fattuali e cronologiche, per essere ricomprese nel loro statuto *trans-storico*: il cinema è stato moderno e classico allo stesso tempo perché è stato costantemente animato da queste due spinte: *comporre le forme, captare le forze*. È forse più con la geografia che con la storia che è possibile cogliere il distinguersi delle due linee. Quando Deleuze parla della differenze fra Europa e America sembra riferirsi proprio a questo: «Gli europei hanno un senso innato della totalità organica, o della

«Trittico» di Francis Bacon

composizione, ma devono acquisire il senso del frammento, e non possono farlo che attraverso una riflessione tragica o un'esperienza di disastro. Gli americani, al contrario: hanno un senso naturale del frammento, e ciò che devono conquistare è il sentimento della bella totalità, della composizione» (*Critique et clinique*). È ciò che è "primo" a mutare: il frammento nella tradizione anglo-americana, la totalità organica in quella europea. Il frammento non tende solo a comporsi ma anche a mettersi in relazione. Non solo la totalità organica, la compiutezza della Forma, ma anche la forma della *relazione*: «Se le parti sono dei frammenti che non possono essere totalizzati, si può nondimeno inventare tra loro delle relazioni non-preesistenti» (*Critique et clinique*). E questo perché le «relazioni sono esterne ai loro termini»: non è questione di dialettica ma di connessioni, di concatenamenti. È Hitchcock il grande regista delle relazioni, della forza della relazione che afferma la «terzità» soppiantando la «dualità» dell'immagine-azione.
Per quanto riguarda il cinema europeo, si tratta di disfare l'organico, di rompere la totalità, di accedere al frammento: Godard, Duras, Resnais, Robbe-Grillet, Straub, Syberberg, è tutta una pratica di differenziazione, di distanziamento, una logica del «fra», dello «spazio vuoto» a dominare, sostituendo la totalità dell'essere e del sapere, la logica dell'"Uno" e il principio di identità. Captare l'eterogeneità delle forze, le variazioni, le intensità, i vuoti, le distanze, le gradazioni significa spingere il visivo e il sonoro verso i loro rispettivi limiti: l'invisibile e l'indicibile.
Nei suoi testi sull'arte, da quelli più ricchi e complessi sul cinema a quelli più frammentari ma fortemente inventivi – concettualmente e stilisticamente – sulla letteratura, Deleuze pensa

l'opera d'arte come processo di divenire, metamorfosi continua, che sfalda le strutture del mondo per accedere alle forze della vita. L'opera sta dalla parte della vita e dell'intensità delle forze che l'attraversano. Scrivere non significa altro che mettere in variazione il linguaggio, istituire un balbettio continuo per creare quell'"altra" lingua che sola può liberarci e guarirci. L'opera è guarigione, cura, esercizio salutare: «Lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. Il mondo è l'insieme dei sintomi di una malattia che si confonde con l'uomo. La letteratura appare dunque come una pratica salutare: non che lo scrittore debba avere necessariamente una grande salute, ma gode di una irresistibile piccola salute che viene da ciò che ha inteso e visto di cose troppo grandi per lui, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo spossa, dandogli tuttavia dei divenire che una buona salute renderebbe impossibili» (*Critique et clinique*).
La scrittura libera le forze della vita dalle forme del mondo in cui è imprigionata. E in questo è processo salutare, divenire, contrapposto alla malattia che è stasi, arresto del processo. Non si scrive mai di qualcosa, ma è quel *Qualcosa* che *accede* al pensiero, alla scrittura, all'immagine, e attraverso il suo accadere ci cambia, ci trasforma, ci trascina in un costante divenire di cui la scrittura è messa in opera. È la pressione di quelle cose «troppo grandi», «troppo forti», «irrespirabili», a sottrarre la scrittura al suo essere mero esercizio ricognitivo, informativo, e a riconsegnarla al suo grande processo di liberazione: istituire continue «linee di fuga». E la filosofia non può che riprendere – a livello concettuale – ciò che è proprio della scrittura estetica. Non è la chiarezza argomentativa, né la forza dimostrativa, tantomeno l'erudizione, a definire una grande opera filosofica. Una grande opera si definisce per il suo *pathos teorico*. E il *pathos* è l'accadimento, l'*incontro* che ci obbliga a pensare, che sottrae il pensiero alla ricognizione di un sapere già-dato e di un oggetto già-costituito, e lo apre a quel che c'è *ancora* da pensare. Non il pensiero come dottrina, come *forma dell'interiorità*, ma il pensiero come *forza dell'esteriorità*, come *rischio*, come *sperimentazione*.
La grande opera – e non solo filosofica – porta sempre inscritto l'*urto* di questo incontro. Tutta l'opera di Deleuze presenta i segni di quest'urto, tracce di incontri profondi con la filosofia e con l'arte; e il cinema occupa un posto assolutamente unico fra gli "oggetti incontrati", come emerge dalla complessità e dalla ricchezza concettuale e stilistica dei testi (non solo *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo,* ma anche alcuni importanti scritti raccolti in *Pourparlers*). La teoria del cinema – ci ha detto Deleuze – è una pratica costruttiva e creativa, qualcosa «che si fa non meno del suo oggetto», e il cui compito non è quello di "catturare" l'oggetto, ma di «liberarlo», ridando linfa vitale al film, fertilità al cinema e «gioia» alla teoria stessa. È con un unico gesto – la scrittura – che liberiamo il film, vitalizziamo il cinema, e "curiamo" la nostra vita.

AA.VV., *Gilles Deleuze, felicità nel divenire. Nomadismo, una vita,* «Millepiani», 8, marzo 1996, pp. 132, £ 22.000.
Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, Paris 1990, pp. 250, F 69.
Gilles Deleuze, *L'épuisé*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 106, F 59.
Gilles Deleuze, *Critique et clinique,* Les Éditions de Minuit, Paris 1993, pp. 190, F 85.
Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby, la formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, pp. 92, £ 18.000.
Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, pp. 246, £ 46.000.
AA.VV., *Gilles Deleuze*, «Philosophie», 47, settembre 1995, pp. 96, F 64.

Elena Dagrada

Percorsi delle origini

La prospettiva archeologica ha indubbiamente dominato gli ultimi anni della ricerca storiografica sul cinema. La suggestione del reperto, il fascino della traccia, l'attrazione esercitata dal miraggio di un'origine storicamente documentabile, congiuntamente alla seduzione delle celebrazioni previste per un centenario finalmente imminente – e ormai trascorso – hanno stimolato una quantità notevole di studi e ricerche sulle origini del cinema, così come sullo stesso cinema delle origini. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, si è trattato di studi e ricerche che hanno privilegiato un orientamento, per così dire, etimologico della disciplina archeologica, dove la pratica dello scavo ha prevalso sulla riflessione intorno alle ragioni che, nel tempo, hanno reso lo scavo necessario; si è trattato, cioè, di studi che hanno più spesso eluso, anziché posto, le questioni sollevate da quell'altra archeologia, di matrice foucaultiana, per intenderci, secondo cui la ricerca delle origini deve condurre soprattutto a interrogarsi sulle ragioni che hanno portato all'occultamento delle origini medesime, disoccultando così ciò che l'ideologia e le stesse pratiche storiografiche e archivistiche istituzionali hanno in qualche modo contribuito a rimuovere.

Anche per questo, per il loro scarto dall'orientamento dominante nell'affrontare alcune questioni cruciali che investono il complesso rapporto genealogico tra pratica archeologica e storiografia delle origini, può risultare produttivo cogliere il filo rosso che congiunge la riflessione contenuta in tre recenti pubblicazioni che sia pur diversamente affrontano le questioni poste dalle due discipline: la pubblicazione, in Francia, dell'imponente studio di Laurent Mannoni sulle origini del cinema (dal sottotitolo esplicito: *Archéologie du cinéma*), e la traduzione italiana di due importanti studi sul cinema delle origini, quello di Noël Burch sulla nascita del linguaggio cinematografico, e quello di Giuliana Bruno sul cinema perduto di Elvira Notari.

Quanto ad archeologia, del resto, il libro di Burch ne impone da sé una buona dose di ordine bibliografico al lettore italiano che già ne conosca le precedenti versioni saggistiche, e desideri cogliere le modifiche più salienti: si tratta infatti di un libro pubblicato in diversi tempi, sotto varie forme e in diversi luoghi. Dopo l'anticipazione di alcuni capitoli su riviste specializzate, nel 1987 è apparsa una prima versione spagnola presso l'editore Cátedra, nota solo ai più agguerriti seguaci dello studioso. Nel 1990 un'edizione inglese riveduta e corretta ha visto la luce anche grazie al prezioso apporto linguistico di Ben Brewster. E nel 1991 è uscita l'edizione francese, nuovamente riveduta e corretta. È su questa edizione francese che, dietro esplicita richiesta dell'autore, Paola Cristalli ha effettuato la buona traduzione italiana che è infine approdata anche nelle nostre librerie. Ma a parte queste considerazioni preliminari, di ordinaria archeologia libraria, va detto subito che Burch rende un esplicito omaggio al Ceram di *Archeologia del cinema*, non al Foucault di *Archeologia del sapere*. E che la pro-

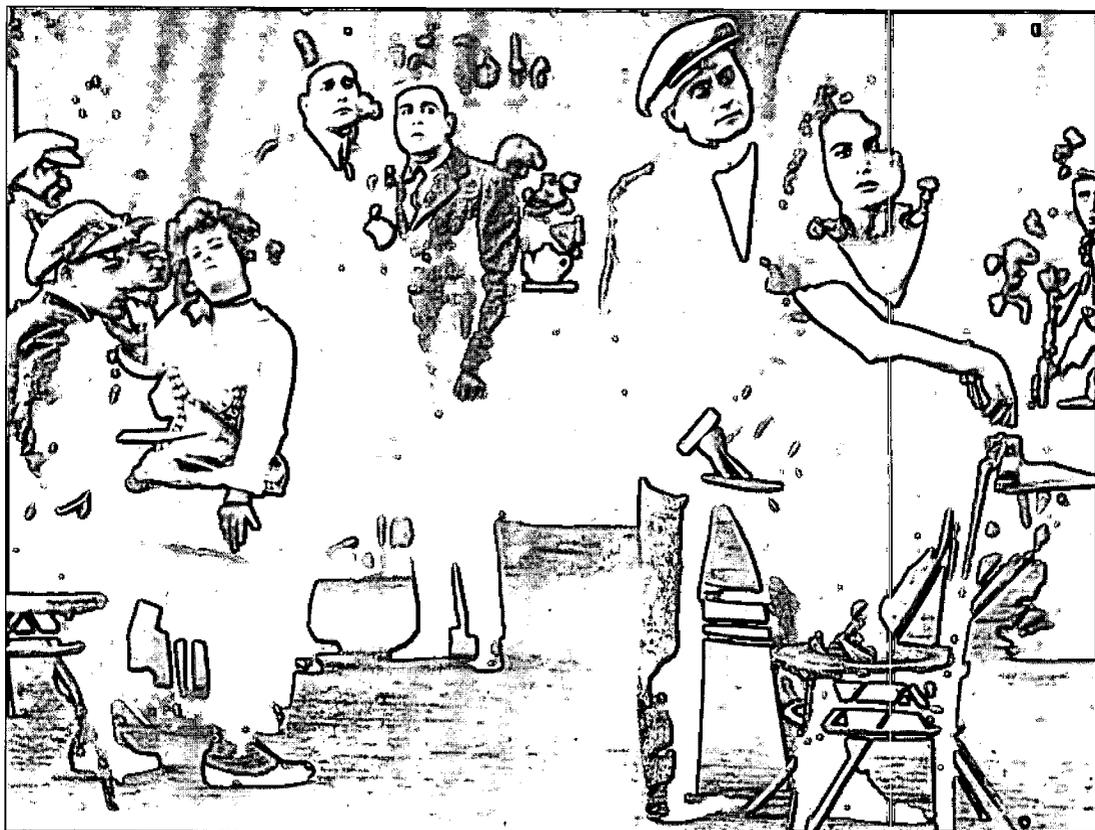
spettiva metodologica dichiarata è quella marxista, non filologica o storiografica. La tesi che propone, tuttavia, suggerisce una risposta anche a interrogativi che l'autore non formula come tali o lascia impliciti, ma che il lettore attento necessariamente si pone. Burch, infatti, si interroga sulla nascita del linguaggio cinematografico inteso come quell'insieme di pratiche e codici che conosciamo oggi attraverso il cinema narrativo dominante (che Burch identifica con Hollywood e battezza *Modo di Rappresentazione Istituzionale* o Mri). Nel farlo, però, traccia la mappa di ciò che tale linguaggio è stato prima di istituzionalizzarsi, vale a dire durante i primi vent'anni di esistenza del cinematografo, che corrispondono a quella categoria storiografica oggi definita «cinema delle origini», benché Burch non disdegni di chiamarla ancora «cinema primitivo» (perché caratterizzata, appunto, da un *Modo di Rappresentazione Primitivo* o Mrp). E del cinema primitivo, oggi quasi interamente perduto, è necessario fare l'archeologia proprio perché è stato troppo a lungo ignorato dalle istituzioni del sapere, siano esse archivistiche o cinetecarie; le coordinate disegnate da Burch inducono a sospettare che se tali istituzioni hanno ignorato la prima età del cinema, hanno avuto le loro ragioni.
Anzitutto, secondo Burch, il cinema primitivo era fortemente popolare. Nel senso che si rivolgeva a un pubblico appartenente a strati sociali inferiori e incolti, che ne sovradeterminavano estetica e contenuti. Coerentemente con la metodologia marxista, infatti, Burch legge la relativa stabilità e autonomia dei primi vent'anni di esistenza del cinema articolando sistematicamente le condizioni socio-economiche nelle quali questo nuovo spettacolo emerge, e il modo in cui il pubblico a cui è destinato ne sovradetermina i generi e le forme. È noto, infatti, che il cinematografo ha inizialmente attirato un pubblico quasi esclusivamente popolare. Meno note, secondo Burch, sono le mire specificamente nazionali di questo fenomeno, che egli analizza esaminando la situazione nei tre paesi che dominano la produzione mondiale degli inizi. Vale a dire in Francia, dove l'influenza dell'anarco-sindacalismo della classe operaia condiziona una produzione caratterizzata da un marcato populismo, e dall'illustrazione apologetica dei piaceri più scabrosi e gioiosamente regressivi del proletariato. In Gran Bretagna, dove il cinema si inserisce nel dispositivo istituzionale già esistente della lanterna magica, destinato al controllo del tempo libero popolare da parte della borghesia sotto il nome di «distrazione razionale», la cui campagna contro l'alcolismo e contro ogni forma di sovversione influisce sulla maggioranza dei film prodotti durante il primo decennio. Infine negli Stati Uniti, dove il cinema interviene in un paesaggio socio-culturale marcato dallo scarto tra gli strati popolari anglofoni e i nuovi immigranti che arrivano massicciamente all'inizio del secolo; poveri tra i poveri, gli immigranti sono fino al 1907 il pubblico quasi esclusivo dei nickelodeon, e solo la loro fragilità economica spinge l'industria nascente a cambiare radicalmente strategia per rivolgersi a strati più abbienti e soprattutto più vasti. Così come alle donne, viste come un possibile vettore di rispettabilità.
Beninteso, secondo Burch il cinema primitivo non è popolare nella sola sfera dei contenuti. Al contrario, lo studioso sottolinea con forza come la natura popolare del cinema primitivo dipenda dalla filiazione diretta con certe forme di spettacolo altrettanto popolari (pensiamo al music-hall), assai familiari al pubblico di allora. Da qui vengono i tratti salienti del *Modo di Rappresentazione Primitivo*: la predilezione per i piani generali, per noi oggi così faticosi da decifrare; l'autarchia dell'inquadratura, mantenuta anche dopo l'introduzione delle prime forme di montaggio (come quella introdotta dal film a inseguimento, che comporta diversi cambiamenti di inquadratura ma non mette ancora in discussione l'autonomia delle singole immagini); la necessità di far spiegare a un conferenziere in sala il senso di inquadrature centrifughe che si succedono come altrettanti *tableaux* fortemente autonomi. Tutti tratti, que-

sti, che concorrono a caratterizzare quello che risulta essere l'aspetto più interessante tra quelli individuati da Burch: l'esteriorità dello spettatore, la non-chiusura del Mrp (che si oppone alla chiusura del Mri), dovuta anche all'impressione di piattezza dell'immagine ottenuta grazie a un'illuminazione verticale e omogenea, filmata con un obiettivo fisso piazzato orizzontalmente e frontalmente rispetto al soggetto filmato, davanti a fondali dipinti che sopprimono ogni profondità, in una scenografia da *tableau vivant*.

Non a caso, Burch identifica la svolta radicale tra cinema primitivo e linguaggio cinematografico istituzionale nel processo di "centramento" del soggetto-spettatore, reso necessario dall'allargamento del pubblico a strati più vasti, e più colti, abituati all'illusione naturalista del romanzo e del teatro borghesi, e soprattutto affetti, secondo Burch, dalla «sindrome di Frankenstein», ovvero della rappresentazione analogica. Un processo che passa per la messa a punto di tutte quelle pratiche e quei codici a noi oggi così familiari, eppure assenti nel cinema primitivo: la tecnica del "buon" raccordo (sull'asse di direzione, di movimento, di sguardo), l'alternanza di piani d'insieme con piani ravvicinati suscettibili di far scattare l'identificazione con i personaggi e porre le basi dello star system, la soppressione del conferenziere e delle scenografie dipinte, il ricorso a un'illuminazione sfumata in grado di conferire profondità all'immagine, l'interdizione dello sguardo in macchina, insieme a tutto ciò che fa dello spettatore un soggetto centrale e ubiquitario, catturato in un universo diegetico tridimensionale e chiuso.

Elvira e Nicola Notari

Una tesi suggestiva, benché non del tutto esente da forzature – ricordiamo almeno la pretesa di attribuire alla sola "ideologia borghese", via Bazin, il desiderio di sopravvivere alla morte attraverso l'immagine analogica; ma andrebbe discussa anche la lettura ugualmente "borghese" della prospettiva, o la pretesa che il punto di vista primitivo sia sempre frontale (che dire, allora, di *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*?). Né dal rischio di un manicheismo latente secondo cui primitivo sarebbe comunque sempre buono, se non proprio bello (e istituzionale cattivo), che una breve introduzione cautelativa è insufficiente a fugare. Eppure questa tesi, stimolante e forte, è illuminante non solo perché propone un'analisi acuta e innovativa del linguaggio cinematografico e delle sue prime trasformazioni, mettendo fine una volta per tutte al dibattito sulla sua presunta "naturalezza"; ma anche perché apre allo sviluppo di aspetti ulteriori, tra cui quello che ci interessa qui. La prospettiva archeologica evocata da Burch, infatti, suggerisce una risposta alla domanda, posta sopra, circa le ragioni che hanno prodotto l'occultamento della prima età del cinema; o se vogliamo, circa le ragioni della sua colpevole, mancata conservazione. E queste ragioni sono le stesse che hanno motivato, nel tempo, il passaggio dal *Modo di Rappresentazione Primitivo* al *Modo di Rappresentazione Istituzionale*. Le stesse che hanno posto il primo in rotta di collisione con il

secondo, e con le esigenze, ideologiche e economiche insieme, di un allargamento del mercato a un pubblico più vasto e generalista.
Anche Giuliana Bruno si interroga sulle ragioni dell'occultamento di un pezzo di storia delle origini, relativo stavolta al cinema napoletano di Elvira Notari. E lo fa adottando una prospettiva archeologica dichiaratamente foucaultiana, convinta che resti di un'epoca ciò che se ne vuole tramandare anche grazie alle istituzioni deputate alla conservazione della nostra memoria storica. Nel suo caso, però, la risposta che si impone è di ordine geografico, oltre che ideologico e storico; perché l'Italia dell'inizio del secolo è dominata dalla politica di nazionalizzazione di Giovanni Giolitti, che punta a sopprimere ogni identità culturale regionale scoraggiando, tra le altre cose, le produzioni cinematografiche locali. E non investe solo il cinema perduto della Notari, ma anche il discorso critico condotto nel tempo a proposito del poco cinema muto italiano sopravvissuto – solamente il cinque per cento della produzione globale – composto soprattutto da film storici e spettacolari tratti da opere appartenenti alla cultura d'élite, in grado di fornire quei miti fondatori necessari alla formazione e al consolidamento di un'identità nazionale unitaria. È la sopravvivenza di questo cinque per cento, considerato a torto rappresentativo della totalità perduta, che ha contribuito a eclissare l'opera di Elvira Notari. Così come l'insieme o quasi del cinema regionale, al contrario assai prolifico.
Regista e sceneggiatrice, ma anche produttrice, distributrice, direttrice di una scuola d'*Arte cinematografica* spesso premiata per il suo stile «vero e misurato», così come autrice di romanzi tratti dai propri film, Elvira Notari è stata una delle più importanti protagoniste del cinema muto napoletano. Ciò nonostante, le storie del cinema hanno a lungo ignorato la sua attività, di cui ci restano, oggi, solo tre film completi, qualche frammento, e la traccia di una ricca documentazione cartacea composta da annunci pubblicitari, critiche, corrispondenze e contratti. Troppo poco, eppure abbastanza per constatare una radicale diversità con la produzione storica in costume sopravvissuta fino a noi.
Ignorando ogni logica industriale, la Notari produce i suoi film in modo artigianale, nelle strade e senza "divi". Film che pullulano dei segni di una storicità contemporanea assente altrove, di paesaggi urbani ripresi in esterni naturali, di cultura locale ancorata nel quotidiano. Film diversi, insomma, che costituiscono una forza centrifuga di opposizione all'unificazione linguistica, culturale e geografica promossa dalle classi dominanti. Censurata e criticata (un interessante capitolo passa in rassegna la stampa critica del tempo, responsabile di una evidente discriminazione geografica), presto i suoi film emigrano in America, dove gli italiani, numerosi, sono quasi tutti di origine meridionale. E a New York, durante gli anni '20, la casa di produzione Dora Film di Nicola e Elvira Notari (attiva dal 1906 al 1930) diviene Dora Film of America.
Questo aspetto "viaggiatore" del cinema di Elvira Notari consente a Giuliana Bruno di formulare una teoria dello spettatore complementare a quella, elaborata dalla teoria psicoanalitica, del soggetto passivo e immobile che si identifica con lo sguardo mobile della macchina da presa. Secondo Giuliana Bruno, questa tesi non rende conto della dimensione collettiva e nomadica della ricezione filmica. Una dimensione che la studiosa rivendica, proponendo una teoria del piacere della visione filmica che va al di là della scena fantasmatica della caverna di Platone, e apre al movimento così come alla sfera pubblica. Per Giuliana Bruno, la fascinazione cinematografica possiede una dimensione storicamente nomadica vicina alla *flânerie*. Cinema e *flânerie* avrebbero in comune, sempre secondo Bruno, la giustapposizione d'immagini che Wolfgang Schivelbusch ha per primo messo in relazione con il treno, un'in-

Francesca Bertini in «Nelly la gigolette» di Emilio Ghione

venzione responsabile di aver profondamente modificato la percezione introducendo, tra le altre cose, la visione panoramica. Non è un caso se a Napoli il quartiere che ha favorito più di ogni altro la proliferazione delle sale di cinema sia stato quello della stazione, che comprende la Galleria Umberto I, luogo di circolazione di gente e beni pronto ad accogliere, esattamente come le sale cinematografiche, un pubblico folto e eterogeneo. Costruita in ferro e vetro come una stazione, segno dell'interesse dell'architettura dell'800 per gli itinerari urbani, anche la galleria produce una visione panoramica e si dà come luogo di transito, come simbolo di una nuova percezione dello spazio e della mobilità propria di un'epoca industriale che ha generato il cinema e lo ha situato al centro di luoghi di transito. Di più: in galleria il cinema assume il ruolo di legittimazione culturale di uno sguardo nomadico femminile. Un aspetto, questo, che l'autrice non poteva trascurare, impegnata com'è sul fronte della *Feminist Film Theory* (come del resto Maria Nadotti, curatrice di questa buona edizione italiana cui però fa difetto, purtroppo, l'assenza di un indice dei nomi, utilmente consultabile nell'edizione originale americana). Perché storicamente la donna non "transita". Sola, abita la galleria e vi passeggia la prostituta (*passeggiatrice* in italiano, *streetwalker* in inglese), che vende piacere, non lo compera. Fino all'avvento del cinema, appunto, che offre alle donne un pretesto per uscire, raggiungere i luoghi di transito (una nozione che Giuliana Bruno rilegge alla luce del filosofo napoletano Mario Perniola) e comprarvi il proprio piacere. A Napoli,

in particolare, proprio grazie al cinema di Elvira Notari, che offre alle donne un buon pretesto per divenire *flâneuses*.
Nonostante ciò, il cinema di Elvira Notari, nata Coda, non sopravvive alla censura fascista, né all'avvento del sonoro. Firmato con il cognome del marito Nicola e audace al punto da conferire mobilità a un pubblico femminile che ne è storicamente privo, nel tempo quel cinema non sopravvive neppure all'opera di occultamento svolta dalle istituzioni del sapere, e dall'ideologia dominante che ha interesse a rimuoverlo. Scompare. Come e più di buona parte della documentazione utile a Laurent Mannoni per la stesura del suo libro. Anche per questo motivo, Mannoni invoca l'archeologia fin dal sottotitolo; certo per definire l'ambito specifico del suo operato (la storia a ritroso dell'invenzione del cinema, nota oggi sotto il nome di «pre-cinema»), ma anche per sottolineare lo spirito innovativo che intende iniettare alla disciplina. Tra le altre cose, rifiutando di scrivere una storia generale, monumentale e onnicomprensiva, ma proponendosi solo – si fa per dire – di colmare le lacune lasciate aperte dagli scavi altrui, magari responsabili di avere occultato i meriti di alcuni, a beneficio immeritato di altri. E nel farlo, risponde anche a qualche inedito perché.
Il libro di Mannoni si divide in quattro parti. La prima definisce i tracciati dell'antico interesse per le questioni dell'ottica, vero miraggio che attraversa la cultura occidentale fino all'emergenza, tra '500 e '600, di un filone di studi intorno alla camera oscura, alle lanterne magiche (di cui impariamo a conoscere una variante medievale battezzata «lanterna viva») e agli specchi, su cui convergono studiosi di nazionalità e formazione diverse. La seconda parte ripercorre il consolidarsi di una tradizione scientifica e spettacolare che ruota intorno alle più diverse "macchine della visione" (scatole ottiche, megascopi, panorami, ecc.), diffusissime nell'Europa del '700. La terza parte, invece, abbraccia le ricerche che nell'800 conducono agli esperimenti sulla percezione del movimento, che proprio nell'800 viene battezzata «persistenza retinica» (in parte a torto, come sappiamo oggi), sino alla realizzazione di giochi ottici individuali, come di strumenti più elaborati in grado di soddisfare una vasta platea di spettatori. La quarta e ultima parte, infine, affronta gli anni a cavallo tra '800 e '900, in cui una vasta quanto eterogenea comunità di studiosi, avventurieri, appassionati, accademici, artisti e scienziati, giunge alla messa a punto del cinematografo (e qui Mannoni dà prova di tutta l'apertura che si possa chiedere a uno studioso francese, nonostante i rimproveri di francocentrismo che gli rivolge David Robinson nella prefazione, dando ampio spazio non solo a Edison ma anche alla prima proiezione pubblica a pagamento, su grande schermo, effettuata da Skladanowsky il 1° novembre 1895 a Berlino).
In questa vera parabola plurisecolare, che colloca a giusto titolo le origini del cinema tra scienza e ciarlataneria, Mannoni assume il ruolo severo ma giusto di colui che raddrizza i torti e rimette in sella i diseredati delle genealogie ufficiali. Alcuni ne beneficiano, come l'olandese Christiaan Huygens, ritenuto oramai da qualche tempo il vero inventore della lanterna magica, oltre che della messa a punto delle lenti e delle lastre di vetro per immagini animate (su un motivo ripreso dal tedesco Hans Holbein); il tutto, già all'inizio della seconda metà del '600 benché, come Lumière qualche secolo dopo, Huygens consideri il suo operato un'invenzione senza avvenire. Ne beneficia un Philidor, pseudonimo di un misterioso autore di fantasmagorie, che già dal 1792 ha messo a punto la "retroproiezione mobile", grazie a un obiettivo a cremagliera che permette, manovrando dietro lo schermo, di proiettare immagini che si ingrandiscono e avanzano, o si rimpiccioliscono allontanandosi, aumentando così l'impatto sul pubblico. E ne esce irrobustito Demenÿ, eternamente a caccia di finanziamenti per il suo fonoscopio, capace di riprodurre il suono con le immagini.

rimette Athanasius Kircher, ritenuto fino a qualche tempo fa l'"inventore" della lanterna magica, ma del quale molti schemi e spiegazioni, osservati con attenzione, si dimostrano errati. Kircher è d'altronde giudicato assai negativamente non solo da Christiaan Huygens e da suo padre Constantin, studioso anch'egli e amico di René Descartes, ma anche dallo stesso filosofo francese, che lo definisce in una lettera a Huygens padre «più ciarlatano che scienziato». Il fatto è che la storia è sempre la stessa: chi viene dopo, spesso, manipola non solo le tracce del proprio operato, ma anche quelle dell'operato altrui (lo fanno anche Daguerre nei confronti di Nièpce, i Lumière nei confronti dei loro predecessori), decidendo con interessata oculatezza il futuro della memoria. E proprio qui, tra le pieghe di questi riassestamenti, Mannoni ha il merito di insinuare sistematicamente la necessità del dubbio a proposito di ogni certezza giunta a noi con i crismi dell'ufficialità.
Non è comunque il suo solo merito. Va segnalata anche la straordinaria ricchezza di informazioni e precisazioni, nomi e descrizioni, contratti e brevetti, atti legali e di fondazione societaria. Mannoni, infatti, non tralascia nulla, meno che mai l'aneddoto, la piega umana dei protagonisti, appassionando così il lettore alla loro avventura e disegnando una potenziale pluralità di percorsi in grado di soddisfare il lettore erudito come il semplice curioso. Ha poi il merito di non cedere alla tentazione di una storia infinitamente a ritroso, verso un'epifanica origine, come quello di sfuggire alla trappola di una storia teleologica che legge il passato – tutto il passato – come un fiume in piena proiettato verso un altrettanto epifanico anno 1895. Infine rifiuta le comode certezze di una filiazione genealogica e lineare, scavando abbastanza in profondità da mettere in discussione i luoghi comuni a cui l'archeologia istituzionale ci ha abituato. Al punto di espropriarne i titoli, professionali e letterali. *Ars magna lucis et umbrae* (1646), su cui è ricalcato *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, era il titolo più noto di Kircher sulla lanterna magica. *Archeologia del cinema*, invece, come già abbiamo ricordato prima, era "il" titolo di Ceram. Ora non più. In ogni caso non solo.

Giuliana Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, edizione italiana a cura di Maria Nadotti, La Tartaruga, Milano 1995, pp. 388, £ 42.000.
Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994, pp. 328, £ 38.000.
Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris 1994, pp. 512, F 195.

Silvana Silvestri
Dame in bianco e nero

Hanno interpretato film allegri e leggerissimi e vissuto vite tragiche le nostre dive degli anni '40. Poi sono state censurate, dimenticate, scomparse, giustiziate o sono partite per lunghi esili. Solo poche di loro hanno partecipato agli ultimi cinquant'anni. Oggi le incontriamo ancora per caso in qualche film trasmesso in tv fuori dalle fasce di grande ascolto e qualche volta si raccontano in libri appena usciti, novità editoriali del momento. Anche come supporto a un'operazione di rilancio di tutta un'epoca è arrivato in libreria come nuovo genere di successo, la biografia degli attori e addirittura di quegli attori degli anni '30 che sembravano definitivamente cancellati. Misteriosa Alida Valli, Maria Denis dallo sguardo intatto, prima a spezzare il silenzio Doris Duranti, compromessa con il regime e alcuni anni fa uscita dal silenzio e desiderosa di raccontarsi, o ancora Elsa De Giorgi che interviene come intellettuale a puntualizzare e raccontare il suo rapporto con Italo Calvino.

Due sono le biografie arrivate recentemente in libreria: *Il gioco della verità* di Maria Denis e *Il romanzo di Alida Valli* di Lorenzo Pellizzari e Claudio M. Valentinetti – una fidanzata degli italiani degli anni '30 poi lasciata tra i lontani ricordi (in cineteca) e la signora amata dagli appassionati del cinema, invitata ad allontanarsi dal suo silenzio da registi come Bernardo e Giuseppe Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Dario Argento. I nomi e le situazioni evocate dai due libri espandono il loro interesse dalle biografie delle dive ad altri nomi e situazioni della storia contemporanea oscure, drammatiche e non risolte, oppure tornate alla ribalta con lo slancio del neofascismo tornato di moda.

Del destino più tragico, quello di Luisa Ferida (pseudonimo tristemente premonitore) abbiamo letto alcuni anni fa (nel 1985) in *Celebri e dannati* di Romano Bracalini (edito da Longanesi), anche se il destino della Ferida è raccontato solo come riflesso di quello del suo compagno: il protagonista principale del libro sembra essere infatti Osvaldo Valenti, con la sua ultima interpretazione di spavaldo milite della decima Mas che segnerà la fine per tutti e due, coppia fiammeggiante almeno quanto l'Altra, da giustiziare perché servissero da esempio. Proiettili di fucile come punto finale di un'epoca. Di lei non si manca di descrivere l'ultima "mise" («pallidissima, appoggiata alla parete, indossava il soprabito rosso, una gonna scura e una camicetta di seta bianca e stringeva al petto una borsetta rossa...»). Cala così una censura anche sui film, sul ricordo, sulle riflessioni: non sono molti anni che tutto il ventennio cinematografico è oggetto di studio, revisione, rivalutazione, ma alcuni nomi restano intoccabili.

Come «Stelle a tutto tondo» Alida Valli, Luisa Ferida, Maria Denis occupano il primo posto del *Catalogo degli anni Trenta* di Alberto Arbasino insieme ad Assia Noris, Clara Calamai, Mariella Lotti, Isa Miranda, riportato in un godibile libro che rende conto dell'inarrivabile strumento della parola rispetto al prorompente fascino del cinema e di come le frasi degli scritto-

Alida Valli in «Apparizione» di Jean de Limur

ri facciano vere acrobazie di retorica per raggiungere e decodificare (ma sarebbe meglio dire "accarezzare") personaggi come Marilyn, Dietrich, Garbo e le cento altre. È *Le sirene immaginarie* a cura di Franco Prono. Seguono nel catalogo le «Ingenue birichine sentimentali», «Le drammatiche vissute», le «Intense tormentate», le «Percosse dal destino», le «Travolte dalla storia»).

Tra queste una sola Donna Fatale: Elsa De Giorgi, che spesso vedremo comparire a commentare, puntualizzare e mettere a tacere luoghi comuni con il suo piglio deciso da intellettuale (unica, nel cinema italiano) e la malia di uno sguardo azzurro intatto nel tempo, autrice di un premio Viareggio del 1960 – *I coetanei* – premiato come migliore libro sulla Resistenza. È lei a sottolineare la qualità di star come la Valli e la Denis. Impegnata in azioni partigiane taglia corto a dicerie e accuse: «Mariolina era per bene. Serissima, puntuale. Ritrovai in lei un'educazione che ricordava la mia. Ci avevano insegnato a stare dritte a tavola, essere rispettose, parlare al momento giusto [...]. Maria Denis era un'attrice affermata, come me del resto. Due ragazze che senza appoggi erano giunte a vertici indubbi [...]. Maria Denis non ha mai cercato nessuno per fare carriera. È una caratteristica della mia generazione, che si chiamino Luisa Ferida, Alida Valli, Valentina Cortese, Silvana Jachino, Isa Miranda [...]. Non ho mai sentito parlare di attrici rampanti protette dal regime, salvo due o tre ben note per questo e non tra le più popolari, proprio per questo». Doris Duranti, nota, non faceva parte del loro gruppo, Assia Noris amica e poi moglie di Camerini, viveva per questo in grande solitudine.

Il racconto fatto in prima persona da Maria Denis nel suo *Il gioco della verità* con la complicità da detective della giornalista Manuela Grassi è un'appassionata difesa della sua memoria arrivata in un'epoca disposta ad ascoltare. La brunetta ingenua e maliziosa di *Seconda B*, la protagonista di *Addio giovinezza!*, film d'epoca come pochi, dedicato ai teen ager in partenza per la guerra, la lieve «maestrina» di Giorgio Bianchi, una specie di Cukor all'italiana per quanto riguarda l'attenzione alle sue attrici: i film da lei interpretati sono stati un po' lasciati da parte dalla critica, così sommessi rispetto ad altri dalla personalità più dirompente. Stimata da Blasetti che non faceva che mettersi in urto con il regime per i suoi film decisamente defilati e ostinatamente critici (c'è da dire che le censure di altri regimi non comprendono quasi mai gli attacchi indiretti, al contrario i censori italiani si dimostravano sottili lettori di metafore), scelta per *L'assedio dell'Alcazar* da Augusto Genina, un autore in pieno corso di rivalutazione, utilizzata al meglio da Ferdinando Maria Poggioli di *Sissignora*, cameriera gentile e sottomessa, fedele fino alla morte, forse il suo film più bello, ma anche quello che ha fatto più fatica a mettersi in evidenza nella storia del cinema anni '40.
Alida Valli, baronessa von Altenburger, sprezzante della diceria di essere stata "amante del duce", annientò tutti con il silenzio. Maria Denis dovette invece difendersi di fronte al tribunale dall'accusa di avere legami con il torturatore Pietro Koch, una frequentazione che costò la vita a Valenti e alla Ferida. Non si trattava di un personaggio cinematografico, anche se ostentava eleganza, brillantina, baffetti e fredda ferocia come qualunque stereotipo di "cattivo", ma stranamente lo diventò e fu proprio Visconti a farne un protagonista, infatti riprese la sua esecuzione avvenuta a Forte Bravetta, inutilmente ossigenato, per sfuggire alla cattura, una scena che fa parte del film *Giorni di gloria* firmato oltre che da Visconti, da Marcello Pagliero, Mario Serandrei e Giuseppe De Santis (lui arrivò tardi a quella ripresa e oggi non se ne pente, così come si pone giusti interrogativi su altri episodi del film). In *Il gioco della verità* Maria Denis racconta la sua pericolosa manovra per far uscire Visconti di prigione, fronteggiando un corteggiamento serrato di Koch e come poi la nobile famiglia del regista, compatta, rinnegasse pubblicamente quell'aiuto da loro stessi richiesto. Il titolo dell'autobiografia nasce dal gioco preferito nel salotto viscontiano, e nel gioco verso i lettori l'attrice confessa fin dalle prime righe il suo amore e il suo rapporto speciale con il regista. Una sfida che avrebbe voluto vincere sarebbe stata interpretare *Ossessione*, ma il provino non funzionò. La sua sfida nei confronti della vita artistica termina quando, nel dopoguerra, si rende conto che la sua immagine è collegata troppo strettamente a un'epoca che nessuno ha più voglia di ricordare. Qualcosa cancella poi nella sua mente interi periodi di vita e solo oggi il libro rimette insieme i pezzi mancanti.
Il nome di Luchino Visconti torna nella biografia di Alida Valli, donna dall'istinto sicuro per l'uomo sbagliato. Il genere biografico che negli Usa diventa subito un tascabile da noi è stato spesso condensato nelle pagine dei giornali popolari, dove Pellizzari e Valentinetti, gli autori di *Il romanzo di Alida Valli* pescano ampiamente per ricostruire fatti e circostanze che lei non aveva più voglia di ricordare. È un pedinamento senza quartiere che deve fronteggiare il suo riserbo e come succede ai veri cinéphiles si va a caccia di tutto, dal panorama creativo alla testimonianza più pettegola, all'esatta sfumatura delle toilette. Pochi particolari sono sfuggiti ai due studiosi, come un introvabile diario messicano, testimonianza di un periodo ricco di avvenimenti artistici (qualcuno mancato, come un film con Buñuel), di esplorazione, con esperienze di funghi allucinogeni e telenovelas. Abbastanza malinconica da evocare l'epoca di guerra più decisamente che non le birichine di papà o le velenose donne fatali, attrice moderna per la sua assenza di recitazione impostata (come del resto la Denis), Alida Valli

con la sua fotogenia trionfante ha superato epoche diverse, con quel suo atteggiamento defilato, quella sua poca voglia di vivere, si direbbe, e comunque di apparire. Un atteggiamento così diverso dal divismo che sarebbe venuto subito dopo, arrembaggio di ormoni in festa (Loren, Lollo...). In silenzio affronta drammi personali e una costante infelicità sembra farle compagnia (ma *Piccolo mondo antico* lo ha interpretato a soli diciannove anni, appena arrivata seconda dopo Assia Noris al referendum della rivista «Cinema»). Dei registi, degli attori innamorati di lei sembra non curarsi, e invece i suoi legami del cuore si spezzano uno dopo l'altro. «Era molto graziosa la Valli apparsa qualche anno dopo di noi. Un'attrice nuova, giovane, fresca, signorile» la descrive Elsa De Giorgi. Nessuna come Alida Valli, tra le nostre attrici, ha un volto tanto evocativo (più dolore che gioia, più mistero che serenità), da noi evoca atmosfere nordiche, paesi lontani come la Russia del misterioso *Noi vivi* e *Addio, Kira,* il suo sequel. Chiamata a Hollywood, prima rifiuta decisamente, poi si trova come altri «stranieri» in panchina, attori tolti dal mercato locale per favorire i prodotti Usa, ma interpreta anche alcuni film di successo come *Il caso Paradine* («un bel mezzo busto» la definisce Oreste del Buono, ironizzando sulla scelta delle inquadrature di Hitchcock) e *Il terzo uomo* avventura viennese dove lei, mentre gira un film che fa epoca, trova il tempo di realizzare *Il retroscena del «Terzo uomo»*, pellicola scomparsa.

Clara Calamai

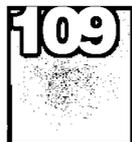
Mentre il cinema italiano diventa il primo nel mondo lei è lontana. Ma tutta la sua malinconia sembra accumularsi in attesa di interpretare *Senso.* Visconti colpisce ancora una volta al cuore («Era di una bellezza sconvolgente, sembrava un dio caduto in mezzo agli uomini. La mia bellezza lo lasciava indifferente»), ma fa per lei qualcosa di concreto, la strappa alle attenzioni troppo pressanti di Leni Riefensthal. Il libro non dà tregua a nessuno dei suoi periodi di assenza, la segue in teatro dove offre memorabili spettacoli, o all'estero dove gira film da noi difficilmente reperibili o nei suoi tanti momenti di isolamento tra un «grido» e l'altro. Quello che Pellizzari e Valentinetti riescono a raccontarci di questo personaggio dai capelli a colpo di vento ma poi anche gloriosamente grigi è che è riuscita ad essere una "persona", lasciando al cinema solo una parte di sé.

Per capire quanto sia stato moderno il destino di Alida Valli pensiamo per contrasto all'inafferrabile Isa Miranda, appartenente forse per questo a un'epoca più antica, quelle delle star che dovevano fare da «specchio delle mie brame» al pubblico maschile. Un'attrice che conosce tutti i registri medi dei sentimenti; scrive di lei Goffredo Bellonci (riportato in *Le sirene immaginarie*): «Ella dunque doveva affinare la sua arte a manifestar quei trapassi sensibilmente nel mutevole aspetto della sua persona, sapendo che la sua vittoria di artista avrebbe avuto come prezzo il suo tormento di donna. E ha vinto». Donna astratta e diva concreta anche se rimangono ampie zone di possibilità non realizzate, Isa Miranda entra nel grande

gioco della *Signora di tutti* che è l'appropriazione del corpo dell'attrice da parte del cinema. Max Ophuls le fa interpretare il suo film di esordio che resta per tutta la sua carriera come un simbolo (*La signora di tutti*, appunto). Anche lei fu tra le attrici chiamate in America e mantenute in sospeso, non certo utilizzata al meglio ma non era questo lo scopo per cui venivano tolte dal mercato italiano. A Isa Miranda e al film di Ophuls, Mary Ann Doane, professore della Brown University, dedica un intero capitolo in *Donne fatali*, il testo chiave della critica femminista contemporanea dove svela misteri di cinema che fanno fare alla lettrice spettatrice un'immersione totale nell'immagine (quando ne emerge però è armata fino ai denti di supporti concettuali). La protagonista del film è un'attrice di cinema, Gaby Doriot, dalla vita tragica e abbastanza circolare da incantare Ophuls, causa inconsapevole di amori infelicissimi. La protagonista del film però è anche "l'assenza", perché il film di cui si parla, interpretato da Gaby e di cui si mostra l'affiche, non si vedrà mai, suprema astuzia di Ophuls che in un solo gesto svela il mistero dell'inafferrabilità, la chiave della donna fatale («processo di astrazione della donna e la sua trasformazione in un significato del desiderio generale»), resa ancora più evidente nel cinema con l'assoluta impossibilità di afferrare la luce.
Nella tradizione italiana, nota la Doane, Lyda Borelli (*Ma l'amore mio non muore* del 1913) rappresentava per prima questo tipo di donna fatale inconsapevole di esserlo («in principio era il sesso», scrive di lei Antonio Gramsci, «O donna con l'y, di realmente magro non c'era che la tua calligrafia», scrive di lei Antonio Baldini nel 1933), diversa in questo dal prototipo della femme fatale del film noir e le vamp del Nord: la donna fatale italiana condivide con l'uomo il destino tragico, mettendo in moto fantasie religiose di ineluttabilità e forza del destino. Mai il termine «diva» (dea) è stato più appropriato. La regia di Ophuls in tutto questo ha quasi un potere di spostare elementi aerei nello spazio, ritmare il destino, quasi da cantore degli dei. La diva, aggiunge la Doane, è un dispositivo narrativo nell'era della riproducibilità tecnica, dove (cita Benjamin) non c'è più il tempo di procedere con una narrazione lenta e stratificata, ma ci sono solo i novanta minuti circa della proiezione, il linguaggio concentrato delle inquadrature e del montaggio. Ophuls in questo è grande a svelare sempre il gioco che sta giocando, il meccanismo del cinema per chi non se ne sia già accorto, con le sue evoluzioni della macchina da presa. Alla fine ci dice sempre «è stato un film», «lei non muore veramente». O, per dirla con parole della Doane, «concentrandosi sull'assenza *La signora di tutti* rende esplicito il meccanismo dell'astrazione e mostra come alla base del suo potere ci sia un'immagine svuotata di contenuto».
È avvenuta una cesura nel nostro sistema di stelle. Alla fine della Seconda Guerra Mondiale la tipologia del nostro firmamento divistico si è spezzata ed è stata una cesura totale che le ha cancellate anche dal ricordo, così come si è imposto un nuovo modo di fare cinema. Forse solo con l'ultima generazione di attrici possiamo cogliere qualche collegamento con quelle signore in bianco e nero: non è l'indipendenza la caratteristica che manca alle nostre attrici contemporanee, manager di se stesse appena adolescenti, e neanche l'orgoglio di farsi da sole e nemmeno una certa infarinatura culturale. In alcuni casi sono perfino in possesso di un autentico blasone. Così erano quasi tutte le nostre migliori dive degli anni '30: ragazze di buona famiglia che in nessun caso avrebbero concesso a qualcuno il ruolo di protettore della loro carriera. Se gli esempi di autonomia femminile erano visti come atteggiamenti di stravaganza "all'americana", questi personaggi con il loro esempio hanno dimostrato quasi sempre che addolorate, talvolta sottomesse sullo schermo, nella loro vita privata decidevano in prima persona della loro carriera e della loro vita. Anche loro, e non lo sapevano, erano ragazze "no future".

Isa Miranda in «Una donna tra due mondi» di Goffredo Alessandrini

Il punto di passaggio lo rappresenterà Anna Magnani: rispetto al temperamento tutto autocontrollo e buona educazione delle nostre dive e in attesa delle autentiche ragazze del popolo degli anni '50, Anna Magnani, anche lei signorina di buona famiglia, lanciò un nuovo personaggio, fece la sua recita della "popolana" per il gusto degli amici cineasti intellettuali e populisti. Oltretutto anche agli americani, nella differenziazione del mercato, è sempre piaciuto vederci così, e lei non recitava neanche in inglese come Alida Valli, diceva numeri, ma con molto pathos.

Maria Denis, *Il gioco della verità. Una diva nella Roma del '43*, Baldini & Castoldi, Milano 1995, pp. 172, £ 25.000.
Mary Ann Doane, *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Pratiche, Parma 1995, pp. 202, £ 28.000.
Lorenzo Pellizzari, Claudio Valentinetti, *Il romanzo di Alida Valli*, Garzanti, Milano 1995, pp. 386, £ 34.000.
Le sirene immaginarie. Dive raccontate da scrittori, a cura di Franco Prono, Vallecchi, Firenze 1995, pp. 198, £ 25.000.

Silvia Tarquini

Raccontare Antonioni

Antonioni, le parole, la definizione del senso

Fatte salve ovviamente la portata comunicativa e soprattutto divulgativa del linguaggio verbale, la ricchezza dei temi e la pazienza (più che la generosità) di Antonioni nei confronti dei suoi interlocutori, la puntualità dei saggi introduttivi e delle postfazioni, l'antologia di scritti, interviste, conferenze *Fare un film è per me vivere*, e *I film nel cassetto*, una raccolta di soggetti non realizzati, entrambe a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, stanno involontariamente a testimoniare che Antonioni non è là, nella parola. Il linguaggio "per eccellenza" non è il suo mezzo espressivo e l'ictus che gli ha tolto in parte la capacità di parlare, leggere e scrivere non lo ha toccato, non ci ha privati di lui, come dimostra la pur "eroica" vicenda di *Al di là delle nuvole*. Nelle interviste di *Fare un film è per me vivere*, infatti, Antonioni si lamenta spesso del fatto che lo si costringa a parlare dei suoi film, che lo si induca, in fondo, ad allontanarsi da essi, dal loro «sentimento» e a spiegare la loro nascita, che in realtà è solo «presentimento».

L'aneddoto che l'idea di *Il grido* gli sia venuta guardando un muro suggerisce che non è la concettualizzazione a muoverlo. Antonioni pensa che «un regista non fa altro che cercarsi nei suoi film, i quali sono documenti non di un pensiero fatto, ma di un pensiero che si fa». La "forma" del suo cinema cerca di essere "co-originaria" all'esperienza della materia e affronta il non senso come territorio su cui lavorare per indagare l'arte come momento *esemplare* della produzione di ogni possibile forma, a cominciare da quella dello sguardo (si pensi, ancora una volta, al piano-sequenza finale di *Professione: reporter*). Antonioni, dunque, non arriva sul set con l'idea di come girare le scene della giornata, ma salvaguarda il proprio istinto, si raccoglie nella complessità dell'inconscio e della Natura e, come riferisce Wenders, «*sente* il luogo». L'episodio ferrarese di *Al di là delle nuvole* può essere preso a metafora di questo atteggiamento: rifiutare le parole e le spiegazioni, non voler consumare, non voler esaurire, attuandolo, il senso profondo delle cose. Nel cinema di Antonioni tutto è rappresentato e mai detto. A differenza del cinema di Wenders dove tutto è detto e parallelamente rappresentato, o, meglio ancora, "allegorizzato", in una sorta di *mise en abîme*, evidente in *Alice nelle città*, *Lo stato delle cose* o *Lisbon Story*. La maggiore attitudine di Wenders al linguaggio verbale, la sua maggiore tolleranza verso la necessità di esprimersi e comunicare con le parole, la dimensione "privata" e spontanea della scrittura diaristica rendono più appassionante la "tematizzazione" di Antonioni nel testo *Il tempo con Antonioni* (per metà scritto e per metà fotografico), in cui il regista tedesco racconta in prima persona l'avventura della realizzazione di *Al di là delle nuvole*.

Il confronto tra quanto Antonioni ha sempre detto di sé e quello che Wenders si mostra finemente capace di cogliere è stimolante, così come l'osservazione delle differenze tra i due,

nelle scelte tecnico-stilistiche e nei rapporti umani. Da questo libro, infatti, emergono distanze che non potevano non esserci, date le diverse età e origini culturali. Per esempio l'idiosincrasia di Wenders per l'uso dello zoom e della doppia macchina da presa, strumenti della regia antonioniana che si traducono in un cinismo dello sguardo molto lontano dalla wendersiana immersione nel personaggio. Inoltre, Wenders racconta con rammarico che Antonioni non ha voluto che il personaggio di John Malkovich, protagonista della cornice wendersiana, scattasse delle fotografie nel corso del suo viaggio alla scoperta di "storie". Dunque: l'alter ego di Wenders fotografa, quello di Antonioni "sente", "vive", e nell'episodio di Portofino arriva al paradosso di fare l'amore con una ragazza che nella sua mente è già personaggio. Se ne deduce che riguardo alla vertigine estetica del rapporto tra immagine e reale l'uno pone la sua attenzione soprattutto sull'immagine, sulle sue potenzialità documentali e rappresentative (dalle polaroid di *Alice nelle città*, alle mini telecamere di *Lisbon Story*, ai quadri della cornice di *Al di là delle nuvole*), l'altro sull'inconoscibilità del reale (*Blow-up*, *Professione: reporter*, il finale di *Al di là delle nuvole*: «Sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora... Fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà»).

Wim Wenders e Michelangelo Antonioni

Nel confronto, allora, Wenders si rivela "classico", alla ricerca, cioè, della definizione del senso, mentre Antonioni – e Wenders nel suo diario non smette di sottolinearlo – riafferma la sua straordinaria, disorientante, "modernità", il suo scorrere all'interno del "flusso di coscienza" novecentesco. Come Antonioni afferma più volte in *Fare un film è per me vivere*, è nell'eccedenza dell'inquadratura, nei lapsus degli attori, nell'"apertura" (nel pieno senso deleuziano) a quanto va oltre i meccanismi della narrazione, insomma nell'assenza liberatoria della formalizzazione che il cinema può cogliere qualcosa di interessante. E sui quotidiani, all'uscita veneziana di *Al di là delle nuvole,* si moltiplicano le testimonianze di questa "apertura". Fanny Ardant racconta di essersi sentita come una pianta lasciata attraversare dal vento, Chiara Caselli riferisce di aver goduto di una sorta di "libertà", anche se vigilata, Vincent Perez confessa di aver avuto la sensazione che Antonioni filmasse il suo pensiero profondo.

Wenders, la fotografia, il matrimonio

Nella pièce teatrale di Peter Handke *Attraverso i villaggi*, il personaggio di Nova dice: «Non esiste più alcun luogo con una natura selvaggia; ma la ferinità [Wilderness], cosa sempre nuova, esiste ancora sempre: è il tempo».

La Natura selvaggia di Leopardi, non nemica ma tragicamente indifferente all'uomo, che abbiamo ritrovato nella sceneggiatura di *Lo sguardo di Ulisse* dell'"antonioniano" Tonino Guerra, oggi non si trova più in un luogo, ma nel tempo. Scrive Wenders nel suo penultimo libro fotografico, *Una volta* (Socrates, Roma 1993): «Ogni istante del fotografare, in qualche parte del mondo, è unico e incomparabile. Perfino le migliaia di migliaia di istantanee dei turisti, le "photo opportunities" appositamente segnalate, sono, prese in sé, incomparabili e uniche. Il tempo, persino nei suoi momenti più banali e lapidari come nello scatto dei turisti, è unico e irripetibile» (p. 23). È la "ferocia" del tempo a garantire l'unicità delle cose. E la fotografia è l'unico mezzo per cogliere l'unicità delle cose garantita dal tempo, nella "novità" di ogni istante. Lo ha capito, e ne ha fatto «il lavoro della sua vita», il protagonista di *Smoke* di Wayne Wang (tratto da Paul Auster). Eleggendo a rappresentare il tempo l'istante delle 8.00 del mattino, questo personaggio fotografa la "realtà", ogni giorno infinitamente nuova anche se il "punto di vista" è sempre lo stesso.

Così come la definisce Roland Barthes in *La camera chiara*, la fotografia riproduce all'infinito ciò che ha avuto luogo una volta, ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente, contiene il particolare assoluto, la contingenza suprema, spenta e come ottusa, il Tale, in breve la Tyche, l'occasione, l'accadere, l'incontro, il Reale. In *Una volta* Wenders mostrava, su una pagina, uno dei suo scatti effettuati in giro per il mondo mentre sulla pagina accanto "raccontava" quel momento, incominciando sempre con l'incipit per eccellenza di tutti i racconti: «Una volta». Quelle foto rivelavano il fascino e il valore profondo che Wenders non si stanca di rivendicare per l'immagine, contro ogni inflazione e manipolazione in mala fede; erano ricche di "punti" da guardare, da scoprire, studiavano, amavano, si stupivano per gli oggetti e le persone inquadrate, coniugavano spontaneità della percezione e attenzione formale. E insieme il libro testimoniava la diversità e l'alternatività di discorso e immagine, la ricchezza semantica delle parole e la diversa, più "opaca", pregnanza di senso delle immagini.

Anche in *Il tempo con Antonioni*, come accennato, i diversi linguaggi si spartiscono lo spazio: nella prima metà una prosa scorrevole e sincera "racconta" l'esperienza vissuta accanto ad Antonioni come regista di "back up" per *Al di là delle nuvole*, mentre nella seconda metà si alternano foto di scena a colori, scattate da Wenders, e foto in bianco e nero di momenti del set, scattate da sua moglie, Donata Wenders. Ma in questo nuovo libro il discorso estetico è apparentemente meno presente; le foto e il testo non hanno una relazione così profonda, le immagini non affermano un'alterità e un'indipendenza così forte da ciò che il testo "racconta". Qui sembra che sia il linguaggio a dominare, a parlare, ad essere lo strumento migliore per esprimersi, mentre le foto, più umilmente che in *Una volta*, lo servono, lo illustrano, richiamano semplicemente le cose di cui Wenders parla. Lo scarto potrebbe essere attribuito alla differenza tra foto e foto di scena.

In *Una volta* c'era una serie di foto che Wenders aveva scattato «dal fianco», di nascosto, per rubare la realtà, per fotografare le persone a loro insaputa; il suo alter ego malato, Fritz, proseguirà su questa strada in *Lisbon Story*, con una piccola telecamera dietro le spalle, accanito nel voler "cogliere la realtà", così come il Wilhelm di *Alice nelle città* si era servito allo stesso scopo dell'immediatezza della polaroid come strumento privilegiato. Nelle foto di scena, invece, non si può rubare nulla, si può tutt'al più documentare la "volontà del regista"; quello che si sottrae al tempo non è un irripetibile attimo della vita, ma l'attimo ripetibilissimo di un film, di una fiction. La "vera" foto viene scattata perché si è conquistati da un particolare, da una "opportunità"; l'arte del fotografo, per Barthes, non è tanto quella di vedere, ma di

"esserci" e l'essenza della foto è nel *punctum*: ciò che colpisce attivamente, senza che se ne andasse alla ricerca, ciò che stimola, che ferisce, che produce in noi il «patetico». L'essenza della foto di scena, al contrario, è riconducibile allo *studium* barthesiano, quell'«affetto medio», mediato dalla cultura e dalla razionalità, dovuto quasi a un addestramento, all'applicazione, all'interessamento, al gusto, ma senza particolare intensità. Il senso "ovvio" della foto di scena che ritrae Sophie Marceau e John Malkovich di fronte al bar della piazzetta di Portofino nelle parti dei personaggi dell'episodio di Antonioni sta nel riconoscere gli attori, nell'ammirarli, nel sentire e nel ricordarsi dell'atmosfera del film (e in questo le foto di scena salvano l'aspetto «patetico» della fotografia) e non nel constatare e stupirsi che la zuccheriera di quel bar è uguale a quella di casa nostra, per esempio. Come ben racconta Mario Tursi in un volumetto a lui dedicato, la foto di scena, dunque, è il contrario di un'opportunità; è piuttosto un compito, da svolgere nel momento che altri hanno predisposto: una professione, un "mestiere".

John Malkovich e Sophie Marceau in «Al di là delle nuvole»

La riflessione sul significato estetico interno a *Il tempo con Antonioni* andrebbe effettuata, quindi, non sulla "bellezza" di queste fotografie, ma, ancora una volta, sull'"atto" wendersiano di fotografare, e sull'identificazione di sguardo antonioniano e wendersiano. Le foto di Wenders, infatti, *sono* il film di Antonioni. Nella parte scritta del libro, Wenders racconta il peso di essere lì e non poter girare, non poter interferire, suggerire, risolvere a suo modo, racconta il pentimento di non essere intervenuto laddove si è poi dimostrato che avrebbe avuto ragione, racconta la (sacrosanta) tirannia autoriale di Antonioni e il suo non accettare aiuto. Ci sarebbe dunque da chiedersi in che modo queste foto abbiano costituito una salvezza per Wenders, in che modo rappresentino la zona franca dove esercitare le proprie convinzioni estetiche. Nel 1982, durante una pausa di *Hammett*, Wenders aveva girato *Lo stato delle cose*, facendo autobiografia, vendicando tutti i torti subiti da Coppola, il produttore di quel film, riportando a proprio vantaggio quanto gli era stato tolto in America. Qui Wenders reagisce alle diurne frustrazioni cinematografiche scrivendo, di notte, novello Serafino Gubbio, un diario, e scattando foto di scena abbastanza misteriose quanto al loro ruolo in quell'anomala situazione. Che il "punto di vista" sia sistematicamente alterato rispetto a quello, antonioniano, della macchina da presa? Sarebbe divertente immaginare un Wenders così puerilmente vendicativo. Che la fotografia sia uno strumento esplorativo del punto di vista del Maestro? (Una delle pochissime foto a colori che non siano immagini di scene del film rappresenta Antonioni che guarda nella macchina da presa). Che non si tratti affatto di "sindacali" foto di scena, ma, più di sempre, della sublime arte del furto fotografico? Più probabilmente infatti, con queste foto, Wenders riesce anche in questa occa-

sione a salvare il suo istinto più profondo, quello di documentare. E piazzandosi con la macchina fotografica nello stesso punto della cinepresa, camuffato da fotografo di scena, scatta "vere" foto, che "documentano" l'evento straordinario, il particolare assoluto, l'incontro, l'accadere, l'occasione – chissà se ripetibili, date le prudenze produttive – delle scelte registiche antonioniane. Come diceva una citazione wendersiana di Cézanne, bisogna far presto se si vuole ancora vedere qualcosa.

Anche le foto di Donata Wenders sono vere e proprie foto. Nel senso che colgono delle opportunità, come le tre in sequenza che catturano Sophie Marceau assolutamente assorta e assente, per mostrarla di nuovo vigile in un quarto scatto; nel senso che documentano la realtà, come quelle che ritraggono Wenders e Antonioni che sorridono o le loro facce corrucciate nei momenti di disperazione; nel senso che aspirano a una dignità artistica, per la verità appoggiata su una ricerca formale piuttosto retorica, come quella che mostra il profilo scuro di Wenders con dietro l'immagine riflessa del viso di Antonioni. Nelle foto di Donata Wenders c'è poi una grande attrazione per le mani, molte e spesso in primo piano, come nella foto in cui la mano di Antonioni cerca di esprimere il pensiero del vecchio Maestro con l'aiuto di un disegno su un quadernino tenuto dalle pazienti e forti mani del Maestro giovane. E c'è "idillio" matrimoniale (così come c'era nel testo scritto di Wenders) nelle numerose foto dove il *punctum* è la fede nuziale, che brilla agli anulari di Antonioni, di sua moglie Enrica Fico, di Wenders.

Se Enrica Fico è presente nell'operazione cinematografica antonioniana solo in maniera contingente, come braccio e voce di Antonioni (anche se legittimamente presente con tutta la sua personalità nella polemica successiva al film), la presenza della moglie di Wenders nell'ultima fatica editoriale del regista andrebbe messa in rilievo e indagata al di là della sua evidenza commerciale. Il finale di *Nel corso del tempo* ritraeva mirabilmente l'uomo al bivio tra la scelta di vivere in coppia e quella di proseguire da solo la sua avventura e ci lasciava pensare che l'alter ego wendersiano fosse quello che sceglieva la libertà. Trovando in questo libro le foto di Donata Wenders, ci si accorge di quanto Wenders, maturando, si sia allineato all'ideale borghese. Ma forse è proprio un possibile situarsi ai vertici dell'"arte borghese" che più accomuna Antonioni e Wenders: l'uno più adulto, interiormente libero e sempre dolorosamente cosciente, cantore della crisi congiunta della coppia e della *sua* classe borghese, l'altro cow-boy *almeno* nell'opera, e finora, almeno nell'opera, eternamente in fuga dal focolare domestico.

Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, pp. 342, £ 48.000.
Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto,* a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1995, pp. 222, £ 38.000.
Fotografi di scena del cinema italiano. Mario Tursi, a cura di Antonio Maraldi, Quaderno 29 del Centro Cinema Città di Cesena, Il Ponte Vecchio, Cesena 1996, pp. 70, s.i.p.
Wim Wenders, *Il tempo con Antonioni*, Socrates, Roma 1995, pp. 336, £ 95.000.

Serafino Murri

Pasolini vent'anni dopo

Pasolini, prima di ogni altra cosa, era un uomo *vivo*. La sua febbrile ricerca dell'espressione artistica, il bisogno (costantemente riformulato) di un'utopia concreta, il sentimento di una militanza necessaria (quella marxista), e soprattutto il suo aperto atteggiamento di sfida nei confronti dei retaggi dell'industria culturale lo hanno sempre reso estraneo alle definizioni, e difficile da ridurre alle formule già pronte della cronaca. Vederlo ora, a vent'anni dalla sua morte (si sarebbe tentati di dire: a soli venti anni, visto il poco che è cambiato), ripercorso da schiere di esegeti come un'autostrada a più corsie (tante quante le sue forme espressive ne consentono), nelle vesti oramai canonizzate di profeta incompreso del «mutamento antropologico» della società italiana del dopoguerra, a fronte della sua «disperata vitalità», della forza della sua intelligenza antagonista tutta rivolta al presente e alla prassi, emana a volte il sentore di un'occasionalità celebrativa fatta di piccoli investimenti sul sicuro e di iniziative culturali a medio termine destinate a riempire quegli «scaffali dell'omologazione» contro cui il poeta si scagliava la sera prima di essere ucciso nell'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo per «Tuttolibri».

Certo, come ogni altro culto eucaristico, per quanto pilotato dagli schematismi della retorica massmediologica, è naturale e giusto che il ricordo di un artista così determinato a lasciare un segno e così difficile da ignorare richieda anche le sue ciclicità, che reclami le sue ricorrenze. Ma nella foga celebrativa degli anniversari e delle sistemazioni definitive accade spesso che l'autostrada dell'ufficialità finisca per far somigliare il complesso percorso artistico di questo poeta del dissenso, fatto di nervi e di parole vissute sulla propria pelle, allo "stradone" della periferia nord di Roma che la città eletta ha intitolato al suo poeta morto ammazzato: un indefinibile semicerchio in mezzo a qualche palazzo di dubbio valore urbanistico, che torna su se stesso dopo qualche decina di metri percorsi nello squallore della campagna incolta.

Pasolini, come recita la targa del suo "stradone" romano, era «regista e scrittore» (ma anche pittore, poeta, drammaturgo e saggista): e la poliedricità dell'artista ha senz'altro contribuito a far crescere l'infiorescenza di monografie pubblicate (o ripubblicate) tra il 1995 e il 1996 in Italia, più o meno appositamente per l'occasione del ventennale della sua scomparsa. Ma Pasolini era anche un *dilettante militante*. La sua forza consisteva soprattutto nel non restare mai ingabbiato negli specialismi, nel saper penetrare con semplicità e prepotenza la falsa sacralità dei linguaggi gergali per piegarli all'ordine della sua (ideologica) idea del mondo, con l'unico, disperato fine di riuscire ad articolare un linguaggio ancora espressivo, ancora non del tutto assimilato, un linguaggio *altro*.

È stato Pasolini stesso, con le sue scelte, ad alimentare il mito rimbaudiano della compenetrazione necessaria tra opera e vita, dato di partenza della gran parte di queste opere. Ma per un curioso fenomeno di riflesso, caratteristica comune di questi lavori monografici su Pasolini finisce per essere l'immedesimazione dei loro autori nei percorsi personali del poeta, con l'intenzione di suffragare a suon di fatti, testimonianze e documenti la sua *verità*: in altri termini, di realizzare quel "montaggio definitivo" della vita che Pasolini stesso, in un celebre saggio raccolto in *Empirismo eretico* (*Osservazioni sul piano-sequenza*), paragonava alla morte. Nello stesso tempo, in questi saggi predomina il procedimento filologico e analitico, che giunge a operare una scissione delle differenti matrici del tessuto espressivo pasoliniano, finendo talvolta per ridurlo, tautologicamente, al semplice frutto di una straordinaria lucidità intellettuale, separando l'opera dal suo essere opera, sottraendola alla sua autonomia e alla sua valenza contestuale, incarnandola senza via d'uscita nelle intenzioni del poeta e nella sua esperienza personale. Un'esperienza consapevolmente intessuta nella forza "scandalosa" della contraddizione: contraddizione insanabile, che nasceva dal rapporto sempre aperto di Pasolini con la quotidianità, con i fatti, con le persone, con i cambiamenti, con la concretezza della vita. In questo senso, il ritratto titanico che si evince dai lavori del ventennale, oscillante tra i due estremi del "poeta civile" e del "profeta eretico", stride con il ricordo di un'inquietudine tutta terrena, di uno sguardo carico di dubbi e della sua voce flebile, quasi adolescenziale nei suoi più che cinquant'anni, che invitava con rabbia le nuove generazioni sempre più inerti e succubi delle logiche di dominio (i quarantenni di oggi) «a pretendere, a volere, a identificarsi col diverso». È mettendoci sulle tracce di questo "diverso" che tenteremo di ripercorrere i molteplici itinerari saggistici che, in occasione del ventennale della morte, hanno rimesso mano al sempre aperto "caso Pasolini".

Non sempre l'empatia dispensa dal rischio dell'impressionismo teorico, non sempre la puntigliosità dell'apparato citazionistico diventa garanzia di rigore filologico. Questi i limiti maggiori dell'autore più prolifico degli ultimi anni in materia pasoliniana: l'amico pittore e scrittore Giuseppe Zigaina, di cui Marsilio ha raccolto nel volume *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini* i tre saggi pubblicati presso lo stesso editore dal 1989 ad oggi. Nella sua composita opera Zigaina attraversa ogni aspetto della vita e dell'opera di Pier Paolo Pasolini avendo come chiave di lettura costante la compenetrazione tra i presagi e le premonizioni della propria morte e la sua spasmodica tensione verso la vita. La figura archetipica del «martire-profeta» che consapevolmente si arroga, nella sua lucida disperazione, la «libertà di morire in barba alla conservazione», è scandagliata attraverso una molteplicità di suggestioni metodologiche, che vanno da Mircea Eliade ai Profeti per l'impervio ambito del "senso del sacro" dello scrittore, dall'analisi cromatica della pittura alla filologia letteraria, dall'estetica del cinema a quella musicale per quanto riguarda la sua opera. Il saggio si presenta come un itinerario attraverso i momenti topici del "meraviglioso" pasoliniano, scritto con una verve stilistica che vuole muoversi nei dintorni delle descrizioni metaletterarie di Valéry e i tourbillon critici di Ripellino, ed è condotto con un'aria battagliera che non dispensa bordate all'ottusità degli amici di Pasolini, suoi "cattivi lettori", rei di diffondere un ritratto stereotipato e convenzionale dell'inquietudine dell'artista. Se le invettive di Zigaina sono tutt'altro che infondate e banali, la tesi di fondo della sua *Trilogia*, di taglio interpretativo genericamente psicoanalitico, è piuttosto iperbolica: Pasolini ha «progettato la sua morte come recitazione del mito cosmogonico della creazione», e dunque, nella sua tensione finale verso la frequentazione della parte più umbratile di se stesso, è consapevolmente diventato il «regista del film della sua vita». Tesi letterariamente suggestiva, dettagliatamente

accompagnata da un imponente apparato documentario, ma che pure viaggia (dichiaratamente) su una sindrome da inebriamento del corpo materico di Pasolini da parte dell'autore, il quale applica alla lettera l'equazione montaggio = morte adombrata nelle *Osservazioni sul piano-sequenza*, finendo per presentare la forza di volontà e l'inquietudine del poeta come una superumana capacità di vedere *oltre se stesso*, di farsi profeta dei tempi a venire, piuttosto che *testimone del proprio tempo*. Viene dunque immediata la tentazione di applicare a questa laboriosa trilogia, testimonianza sincera di un uomo che non smette di interrogarsi sui lati più oscuri dell'universo pasoliniano, lo stesso parametro che il suo autore utilizza sul resto dei commentatori pasoliniani: la sua eclletticità corre il rischio di «godere troppo spesso della libertà di Pasolini come fosse la propria».

Pierre Clementi in «Porcile»

Sul fronte dei tanti convegni e delle retrospettive organizzate nel 1995, sono notevoli due raccolte di interventi. La prima è il libro-catalogo italo-austriaco curato in versione bilingue da Giuseppe Zigaina con Christa Steinle, in occasione della mostra dedicata a Pasolini dalla città di Graz, dal titolo *Pasolini oder die Grenzüberschreitung* (*Organizzar il trasumanar*), pubblicato in Italia da Marsilio, che raccoglie saggi di varia natura sulle "immagini" di Pasolini (tra gli italiani Bonito Oliva, De Giusti e Vallora). La cura di Zigaina e della Steinle dei materiali fotografici e pittorici è ottima, e dell'apparato saggistico è fatto un uso sobriamente analitico e contestuale. Nel complesso, la confluenza-contrasto di diversi punti di vista sull'artista Pasolini ne sprigiona un ritratto a tutto tondo, innestato sulla più importante e complessa delle tesi di Zigaina, presente anche nella succitata *Trilogia della morte*: invertendo l'ordine dei fattori di una delle raccolte di poesie più celebri di Pasolini, si afferma che lo sforzo fondamentale del poeta sia stato quello di organizzare e esprimere la necessità di trascendere i limiti della natura umana facendosi (baudelerianamente) santo, "trasumanando" per l'appunto. Ma contravvenendo l'ammonimento di Dante, che nel primo canto del Paradiso sostiene che «trasumanar significar per verba non si poria», Pasolini avrebbe tentato di articolare in parole e in immagini la sua trasumanazione. Il tentativo di Pasolini di riallacciare il mito con il reale, o meglio di rintracciare nel reale le tracce ancora vive del mito, diviene in questa prospettiva quello di esprimere il sostrato della vita, quell'energia indomabile che chiede la compiutezza, la perfezione, la sostanzialità. Ma la conclusione del complesso percorso di Zigaina; il pensare alla morte di Pasolini in termini misterico-cristologici come esito ultimo di una volontà di espressione che solo tramite il martirio di sé ritrova la forza della vita, se presa alla lettera e non ricondotta alla valenza di macrometafora, rica-

de nell'iperbolicità di cui si è già detto: nell'identificazione (a nostro avviso molto riduttiva) tra trasumanizzazione e morte. Analogamente a Zigaina, sul tracciato (evidente) del "linguaggio della propria morte" si muovono anche i saggi di Achille Bonito Oliva sull'opera figurativa (che riprende la tesi del Pasolini "vate" accostandolo provocatoriamente a D'Annunzio come interprete *attivo* del proprio tempo) e di Marco Vallora sull'opera pasoliniana come unico tentativo di "teatralizzazione della propria morte". Solo Luciano De Giusti si stacca dall'ossessiva traccia tanatologica del libro per procedere all'analisi del cinema di Pasolini in quanto «trascrizione della realtà»: una realtà spuria, rivolta al recupero del Passato e del mito, e contrapposta alla «irrealtà del presente» nel suo falso realismo di matrice cronachistica.

Il secondo lavoro collettaneo degno di nota è frutto del convegno *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, organizzato da Umberto Todini per l'Università di Salerno e pubblicato dalle Edizioni Scientifiche Italiane nel 1995 (tra gli altri interventi quelli di Achille Mango e di Luca Canali), che esamina con lucidità poco celebrativa il persistente legame di Pasolini con la Storia e con le lingue antiche, e in rapporto a queste, con il suo lavoro di drammaturgo, poeta e traduttore. Corredato di un eccellente apparato bibliografico, il libro inquadra un ambito specifico della formazione di Pasolini senza chiudersi nella disciplinarietà, con un rigore che supera di gran lunga l'occasionalità del convegno.

Nell'orizzonte della monumentalità si inserisce decisamente il lavoro storico-biografico dell'americano Barth David Schwartz *Pasolini Requiem* (quasi mille pagine), frutto di un lavoro certosino di indagine quasi ventennale, pubblicato ancora da Marsilio (di certo l'editore più attivo del ventennale pasoliniano), e infelicemente presentato dalle note di copertina come «un'opera della quale ormai non si può più fare a meno, un libro "definitivo", e ce n'era bisogno». Lo sforzo di ricomporre il filo che lega la vita e l'opera di Pasolini da parte di Schwartz in effetti è più che ammirevole, ed è costruito come un lungo viaggio circolare nel tempo e nello spazio, che si conclude dove aveva avuto inizio: nell'ultima notte di vita di Pasolini, che si dipana dalla cena al ristorante «Pommidoro» del quartiere di San Lorenzo con Ninetto Davoli e famiglia per giungere al gorgo irrisolto di una morte la quale, se non cercata, appare quantomeno onnipresente nei pensieri del poeta. La grande capacità analitica di Schwartz approda talvolta a esiti teorici simili a quelli di Zigaina (sempre per eccesso di immedesimazione), nel suo istituire un legame tra l'attrazione verso la perdita del sé che è la morte e la «disperata vitalità» di Pasolini. Il libro si conclude, non a caso, con l'omonima poesia del 1963 in cui è messa in relazione la discesa agli inferi del mondo con la purezza della vita, la morte con l'Eternità, mantenendo sempre aperto a un livello quasi morboso il proprio rapporto con la carne del mondo. Il testo ricostruisce la fitta tela dei rapporti interpersonali di Pasolini, e dipinge un ritratto dei fermenti artistici dell'Italia del dopoguerra attraversando le tendenze, gli ambienti, i linguaggi, le utopie, le abiure e gli entusiasmi frequentati dal poeta di Casarsa, in un mosaico pazientemente edificato con le tessere di quasi duecento testimonianze dirette, citate nella scorrevole e precisa narrazione di Schwartz. Il merito del testo, agevolato dalla sua onnicomprensività, è quello di sollevare una serie di problemi lasciando aperta al lettore la possibilità di dedurre un ritratto di Pasolini senza essere costretto ad abbracciare o rifiutare la grande quantità di tesi interpretative direttamente o indirettamente proposte dall'autore nei suoi percorsi nell'universo pasoliniano.

Se Zigaina e Schwartz si collocano, loro malgrado, nell'orizzonte della "definitività", e portano dunque fino in fondo il "montaggio" del "film" della vita di Pasolini, vi è una grande mole di inter-

venti dal taglio decisamente più specialistico, che affrontano questioni più strettamente estetiche, sbilanciandosi in versanti puramente interpretativi e svincolati dalla volontà documentaria ad ogni costo, basati sulla semplice intuizione iconologica. Questo accade nel testo di Alberto Marchesini *Citazioni pittoriche nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, per le edizioni dell'Università di Pavia, dove viene analizzato sistematicamente l'insieme delle suggestioni "bidimensionali" di cui Pasolini si è dichiaratamente servito nella costruzione dello spazio filmico, nel *Pasolini e la pittura* di Francesco Galluzzi, che indaga sui percorsi di Pasolini critico d'arte, o nel bel volume curato dall'Istituto universitario di Architettura di Venezia per la Biblioteca dell'Immagine dal titolo *Le città del cinema: Pier Paolo Pasolini.* Entrambi questi saggi si collocano sul versante della contestualità, del confronto con l'opera non condizionato dal procedimento di mimesi e di simbiosi con il proprio oggetto: gli itinerari che ne derivano saranno forse meno "completi" dal punto di vista della storicizzazione, ma stimolano maggiormente l'interesse attivo del lettore (e non solo del cultore) sull'opera di Pasolini.

Silvana Mangano in «La Terra vista dalla Luna»

Sul piano dei lavori monografici troviamo anche il libro-dossier di Marco Tullio Giordana *Pasolini, un delitto italiano*, pubblicato nel '95 da Mondadori, base teorica e documentaria del film omonimo uscito a Venezia nello stesso anno, che si snoda come disamina delle innumerevoli lacune rimaste nel computo delle prove e negli atti del processo per l'assassinio del poeta. Come accade anche nel film, la passione dell'autore si scontra consapevolmente contro il vizio endemico della mentalità giuridica mediterranea, quello della tacitazione, dell'insabbiamento, dell'omissione "politica". In altri termini, l'Italia non è l'America di Stone e del suo *J.F.K, un caso ancora aperto*, e Pasolini non è mai stato un uomo di potere, ma un nemico dichiarato della cecità del Potere in una democrazia populista e plebiscitaria che non esitava a definire «orribilmente neofascista», alla quale ha lasciato in eredità l'inferno di *Salò* e quello di *Petrolio.* Dunque, lo scandalo di questo «delitto italiano» resta racchiuso nell'ambito morale piuttosto che in quello politico, e le conclusioni di Giordana, che impugna gli atti di un processo che già all'epoca fece gridare allo scandalo, finiscono per ribadire l'impotenza di

fronte all'esistenza di complici ignoti nel delitto del 2 novembre, e si arrestano sulla soglia di un mistero, quello della morte, in cui sprofondano, aggirandosi nel silenzio del *dopo*, anche Zigaina e Schwartz.

Di tutt'altro tenore è lo sguardo retrospettivo di Enzo Golino nel libro *Tra lucciole e palazzo. Il mito Pasolini dentro la realtà*, pubblicato nel 1995 da Sellerio. La sua lettura dei rapporti tra Pasolini e il mondo culturale della sua epoca, scevra da sindromi immedesimative ma non per questo meno sentita, apre degli squarci lucidi anche sui rapporti del "corsaro", dell'opinionista Pasolini, con la scena politica, e esamina la questione della sua morte senza farsi abbacinare dal gioco costante del poeta con la paura-premonizione della fine. È notevole anche la spietata disamina che l'autore intenta della produzione saggistica degli ultimi tempi intorno a Pasolini, che chiude un lavoro che nella sua brevità, senza sdrammatizzare, coglie unicamente i nodi essenziali di una vicenda biografica *pubblica,* evitando di perdersi negli aspetti privati della sua vita, i quali, come in ogni vita, restano necessariamente inestricabili.

Nel campo degli inediti (campo ormai sempre più ristretto, dato il lavoro metodico e capillare che da anni conduce sulla sua opera l'erede universale di Pasolini, Graziella Chiarcossi), sono da segnalare una sceneggiatura e un dramma giovanile di Pasolini, entrambi pubblicati su rivista. La sceneggiatura, pubblicata da «Filmcritica», dal titolo *La nebbiosa* o *Polenta e sangue*, è una curiosa storia ambientata tra i teddy boys milanesi, ed è notevole per l'uso del dialetto che la assimila al cinema e alla narrativa del primo Pasolini. L'unico problema di questo *repêchage* è che la paternità dell'opera non è affatto certa: Pasolini fa in effetti cenno a questo lavoro, ma non esiste alcuna testimonianza diretta sulla sua stesura effettiva. Il dramma inedito è invece uscito nel numero monografico su Pasolini che la rivista «Rendiconti», diretta da Roberto Roversi (compagno di Pasolini fin da «Officina»), ha pubblicato nel 1996: si tratta di un testo scritto nel 1938 per i *Ludi Juveniles,* le gare sportive e culturali indette dal Ministero per l'Educazione Nazionale del regime fascista tra gli studenti delle scuole superiori, dall'allora sedicenne Pasolini, che ha per titolo *La sua gloria*. Pur nel limite dell'argomento "risorgimentale" richiesto dal bando di concorso, Pasolini mette in scena la battaglia interiore tra la brama della gloria personale e il sentimento civile di un personaggio liberamente ispirato a uno dei patrioti descritti dal Pellico di *Le mie prigioni*: un conflitto che si riproporrà anche nella sua inquieta attività di "poeta civile". Il lavoro teatrale è comunque piuttosto involuto nella forma, la quale risente in negativo dell'ingenuità fornita a Pasolini da una vita all'epoca ancora intatta dalle catastrofi storiche e familiari che lo avrebbero colpito di lì a poco.

Restando nell'ambito degli studi sul teatro pasoliniano, sono da segnalare inoltre due testi di autori vari: il primo, uscito nel 1995 per le edizioni Il Cigno, è *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini*, curato da Massimo Puliani e Gualtiero de Santi. Il secondo è il quaderno monografico della rivista «Biblioteca Teatrale», curato da Antonella Ottai e uscito nel 1996 per l'editore Bulzoni, dal titolo *Pasolini: Teatro/Cinema*. Al termine della ricca sezione saggistica, la rivista ospita gli interventi di Luca Ronconi sulla sua messa in scena di *Affabulazione* e di Federico Tiezzi su quella di *Porcile*, sintesi degli incontri dei registi con il pubblico svoltisi al Teatro Ateneo di Roma.

Un caso a sé è rappresentato dal libro, tutt'altro che "definitivo" e interamente "monografico", scritto da Italo Moscati e pubblicato da Il Saggiatore di Milano nel 1996: *Pasolini e il teorema del sesso*. Nel suo testo Moscati affronta in profondità il problema della valenza della sessualità in Pasolini a partire dall'analisi della sua «opera senza statuto» (romanzo sperimentale e film) *Teorema*, punto di discrimine dell'intera produzione del regista per la definizione del rapporto tra "scandalo" e attacco eversivo alla Ragione del Potere, e lo fa con grande lucidità

e attraverso uno stile piano e acuto, che giovano al lettore che propende per un approccio logico all'opera pasoliniana piuttosto che a quello dietrologico della sua vita.
In ultimo, tra le varie attrattive per i cultori dei percorsi pasoliniani c'è il volumetto *Io, angelo nero* scritto da Pino Pelosi, l'assassino di Pasolini, e pubblicato dall'editrice Sinnos di Roma nel 1996, che raccoglie vari scritti elaborati in carcere negli anni '80. L'operazione editoriale (introdotta da Dacia Maraini), seppure curiosa, si basa sul tentativo forzoso di enucleare una sorta di maledettismo da *salaud* genetiano in un uomo, Pelosi, che al di là dell'ossessivo leitmotiv della presenza del fantasma dell'uomo da lui ucciso, al quale spesso si rivolge direttamente, non presenta alcun motivo di fascino nell'espressione del suo pentimento a posteriori, e rischia di bearsi del posto sciagurato che il destino ha voluto assegnargli nella storia italiana: quello di un carnefice che si autodefinisce «stupido, all'epoca», e che ha spento per sempre una delle voci più inquietanti del suo tempo. Forse troppo inquietante anche per un giovane sbandato di periferia che cercava solo di passare una nottata balorda con un gruppo di amici.

AA.VV., *Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di Pier Paolo Pasolini,* a cura di Gualtiero De Santi e Massimo Puliani, Il Cigno, Roma 1995, pp. 120, £ 30.000.
Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 200, £ 28.000.
Marco Tullio Giordana, *Pasolini, un delitto italiano,* Mondadori, Milano 1995, pp. 290, £ 29.000.
Enzo Golino, *Tra lucciole e palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà,* Sellerio, Palermo 1995, pp. 172, £ 22.000.
Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pier Paolo Pasolini,* Edizioni Università di Pavia, Pavia 1995, pp. 224, £ 60.000.
Italo Moscati, *Pasolini e il teorema del sesso*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp. 190, £ 22.000.
Pasolini: Teatro/Cinema, a cura di Antonella Ottai, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», 35-36, luglio-dicembre 1995, pp. 184, £ 40.000.
Pier Paolo Pasolini, *La nebbiosa,* «Filmcritica», 459-460, novembre-dicembre 1995, pp. 77, £ 18.000.
Pier Paolo Pasolini, *La sua gloria,* «Rendiconti», 40, marzo 1996 (numero monografico su Pasolini), pp. 176, £ 18.000.
Pino Pelosi, *Io, angelo nero,* Sinnos, Roma 1995, pp. 144, £ 20.000.
Barth David Schwartz, *Pasolini. Requiem,* a cura di Paolo Barlera, Marsilio, Venezia 1995, pp. 1066, £ 78.000.
Pasolini e l'antico. I doni della ragione, a cura di Umberto Todini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 312, £ 40.000.
Giuseppe Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 464, £ 65.000.
P. P. Pasolini. Oder die Grenzüberschreitung. Organizzar il trasumanar, a cura di Giuseppe Zigaina e Christa Steinle, Marsilio, Venezia 1995, pp. 228, s.i.p.
Le città del cinema: Pier Paolo Pasolini, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, pp. 70, £ 25.000.

Paolo Vernaglione
Parole per vedere

Nel vasto e variegato panorama del cinema statunitense i registi che il pubblico incontra, per aver visto i film nelle sale o per passione informativa, risultano avere come unica e benefica connotazione l'appartenenza ai diversi decenni, a isole temporali, anche se la televisione tende ad annullare le distanze di lavoro e di pratica e quasi tutti i cineasti sono accomunati in un eterno presente, costituito esclusivamente dal film in uscita. Questo accade da anni non solo perché la tv espande l'informazione cinematografica, o perché gran parte dei registi negli Stati Uniti lavorano o hanno lavorato per essa. Ma anche perché lì è assente qualsiasi criterio di distinzione del cinema che si produce, a differenza che in Europa ove, prima che si instaurasse la discutibile «politica degli autori» basata sull'autarchico presupposto degli accordi Gatt, il giudizio e la critica del cinema erano e sono ancora fermi al criterio della riconoscibilità del regista per la sua provenienza da una scuola, una conventicola o un "gruppo" più o meno definito. Il panorama del cinema americano, in mutamento continuo per via delle fusioni sempre più massicce tra network televisivi e grandi case di produzione, è al contrario un territorio fortemente individualizzato in cui ci sono registi che assegnano alla macchina da presa un valore fondante e "esecutivo" di progetti e messe in scena e incarnano una nozione di "autore" non riducibile alle coordinate del "vecchio mondo".

L'asse portante di "giudizio" e eventualmente oggi di "critica" del cinema tutto, non solo statunitense, non è dunque l'opposizione tra creatività e tecnologia, o peggio tra cinema d'autore e di massa o di consumo, come ancora in Italia molti si affannano a dimostrare in nuovi e interessanti libri. E non lo è anzitutto perché non lo è mai stato, e a maggior ragione non lo è oggi che nel fare film prevale più di una tecnologia. Per fuggire il riduttivo paradigma che assegna all'Europa (ammesso che esista ancora una specificità cinematografica in paesi che sarebbe meglio chiamare ex-europei) il primato dell'"autorialità" e agli Usa quello della commerciabilità del cinema, la critica tenta di lasciarsi dietro la categoria delle differenze tra diverse produzioni, ma in compenso si è inventata il paradigma tutto idealista del film come "merce a parte" e non rispondente, perché "estetica", alla logica di tutte le altre. A tale categoria dovrebbero allora appartenere anche i film di Lumet, Coppola, Scorsese, Lynch, Demme, Spielberg, Cronenberg e Spike Lee, citati alla rinfusa per evitare dubbi circa il loro approccio alla materia cinematografica; ma anche De Palma, Carpenter, e tutta una sfilza di registi-autori-produttori differenziano le loro pratiche da quelle più accademiche della Hollywood classica.

La distinzione funziona dunque come un discorso fuorviante, e lo è, vista la sua grossolanità, perché applicata a registi che hanno ormai una storia e non sono liquidabili con una etichetta

George Lucas e Steven Spielberg

personale, o come produttori di gusto, o con un "cenno" in una presunta dottrina cinematografica. Certo, la differenza tra i nomi serve in ogni caso per delimitare una pratica critica, un "discorso" sul quale oggi frana gran parte della critica cinematografica (o almeno quella che rimane) ufficiale e non. Ma ciò accade semplicemente perché questi registi, e per estremizzare l'intero cinema statunitense, a sua volta oggi propaggine ragionante del cinema più esterno all'industria e più dirompente (Cina, Giappone, Corea, Africa), si dislocano in una terra di nessuno in cui falliscono le definizioni e le categorie anche più articolate, proprie dell'argomentare di tipo occidentale. Non è dunque solo "colpa" della televisione. È che chi vede e dovrebbe giudicare lo fa ancora con spirito garibaldino, andando all'attacco dei tempi odierni così carichi di tv e non più di beato "macchinismo" cinematografico, quantunque esso si produca oggi proprio in maggior misura nel tempo televisivo. In realtà diventa difficile ragionare in termini di stilemi e apparenze, perché in tal caso i registi per cui si fa il tifo dovrebbero esibire l'iscrizione a club delimitati formalmente, laddove già da qualche anno è esploso nel mondo il concetto di gruppo scelto, o accademia, o peggio scuola, e l'esplosione ha polverizzato l'idea di estetiche che si contrappongono.
Il "disastro", da accogliere come una liberazione, ha instaurato invece la spuria e pericolosa idea di etnia e di nazionalismo (e credo che molti registi, oltre Kusturica, su questo si muoveranno nei prossimi anni). È questo concetto che diventa allora il vero spartiacque (è inutile dire quanto pericoloso) nella produzione di film e nel giudizio critico. Ma allora sarebbe da costituire, in modo forte, un paradigma etico da contrapporre al "film come prodotto nazionale", un criterio morale del fare cinematografico, cioè esattamente

l'opposto di quanto propugnano oggi le varie "categorie" del cinema rappresentate nell'ex-Europa. Questo produrrebbe appartenenze e istituirebbe differenze tra cineasti di lingue diverse, non in base alla nazione più o meno industrializzata da cui il film proviene, ma in base alla procedura con cui farlo, al fare filmico complessivo. Prendiamo l'esempio di Scorsese, uno dei registi su cui in misura maggiore in questi anni si è esercitata la critica, alla ricerca di un qualche perché interno e nascosto nei suoi film. *Casinò* rappresenta bene un ragionamento sulla diversità del cinema dal linguaggio con cui lo si parla e lo si scrive in quotidiani, riviste e libri. È un film complesso ed è già difficile vedere al cinema i suoi flussi, figurarsi farne l'analisi, incastonato com'è tra il melodramma epocale e la rinascita di un "genere", estraneo a tutte le formule vigenti: il genere dell'esecuzione forzata del tema del denaro e della distruzione del mondo ad esso connessa. Nel libro di Anton Giulio Mancino *Angeli Selvaggi*, che ha interessato tra l'altro la critica per le preziose informazioni che contiene sui registi Scorsese e Demme e per la trama che accompagna, ordinandoli fin troppo, quei dati, si coglie la frenesia di voler catturare in linguaggio le filmografie dei registi, cioè il compito stesso che fa fallire l'intento e il progetto critico. Perché non lasciarsi dietro quelle parole, per ascoltare davvero il film? È meglio far cessare una lettura del cinema americano (ovviamente come viene distribuito in Italia, perché sarebbe già ben altra l'intenzione critica qualora si parlasse di film in originale), maturata non solo negli ambienti ormai ufficiali della critica ma anche nella lunga militanza di tre generazioni di critici di cinema, a partire dalla metà degli anni '60, consistente nell'interrompere il flusso concettuale delle immagini, per assegnare loro una categoria, fosse pure quella "aperta" e demistificante della "bella stagione cinematografica" o della novità in genere, o della eccentricità (e ultimamente della correttezza politica del film o del regista). È troppo dire che quelle categorie infrangono la percezione dei film e dei registi presi e messi brutalmente sotto esame? Così Scorsese e Demme diventano gli alfieri di un mondo del cinema, estraneo a qualsiasi pratica di visione pubblica, tra il pubblico pagante delle sale (non è forse di questo che è fatto *Casinò*?) ed è immesso in una definizione di gusto personale, in una segreta modalità che certo viene percepita anche nelle sale ma rimane comunque appannaggio di una delimitata fetta di cultori e appassionati. Invece sia il cinema di Scorsese sia quello di Demme sono lontani da questa "parola" e tantomeno rappresentano il gusto o il punto di vista in realtà poco interessante dell'abile cineasta che sta dietro la macchina da presa e si diverte a osservare i comportamenti e i pensieri del mondo sotto di lui. È proprio Jonathan Demme a indicare – alla fine del periodo più movimentato del cinema statunitense di questi anni, quello che comunemente va sotto la dizione (oggi tutta da verificare) di «Nuova Hollywood» – la disappartenenza ai generi e alle funzioni narrative e proprio laddove è più forte, come in *Philadelphia*, la voglia di raccontare realisticamente ciò che accade tra le minoranze e le maggioranze del paese.

La mancanza oggi di categorie per definire le immagini forse ci riporta a una nozione di cinema meno attenta agli scandali e meno noiosa del cosiddetto "estremismo" di alcuni registi, o dell'attesa di sempre nuovi cineasti in grado di far deflagrare per l'ennesima volta la barriera del senso comune e della decenza della middle class americana, o le convenzioni del vedere con massicce dosi di "eccesso" linguistico e visuale. Un modo e un significato scandalosi nell'affrontare la storia degli Usa ce li fornisce, contro la stessa nozione di regime, Oliver Stone, aspramente criticato per il suo pressappochismo e la sua "infedeltà" ai fatti nonché per il suo americanismo violento, mentre *Assassini nati* è uno dei film più formidabili degli ultimi dieci anni e finora non ha prodotto omicidi undicenni nella profonda provincia statunitense, come

Anthony Hopkins in «Nixon» di Oliver Stone

neanche *Nixon*. L'attacco all'idea di regime che c'è nel cinema di Stone è nozione che fuoriesce dai film e non vi è connessa per l'esperienza del critico. Così come il fare cinema non si discosta molto dal vedere nel caso di David Lynch, i cui film sono tra i pochi in questi anni ad avere maggior rispondenza col reale odierno e con la percezione degli scarti tra una visione notturna e una diurna delle cose del mondo, come viene indicato nel libro di Michel Chion *David Lynch* (del 1992, ma pubblicato in Italia nel '95). Il regista si allontana dalle presunzioni della critica che tutto vorrebbe interpretare e decidere della sua opera, mostrando il silenzio. Ed è la "lettura" dei film, oltre che le stesse puntate di *Twin Peaks, Cuore selvaggio* e *Fuoco cammina con me*, che si sottrae alla interpretazione pur minuziosa del suo esegeta.
Lynch, Cronenberg, Demme, Cameron, Bigelow si astraggono da qualsiasi pratica elettiva che ne fa registi tra i migliori in circolazione, e i loro film si allontanano da una disamina opprimente che è già compiacimento per le loro tecniche e per gli strumenti di messa in scena, ormai in certe interpretazioni definiti "politically correct" o "estremi" o "eccentrici", davvero insopportabili. Riportare quei registi alla propria consequenzialità di autori che operano una specie di "ben fare filmico" sembrerebbe opportuno per poterli finalmente vedere e considerare, con al seguito tutte le loro ragioni: sono anche televisivi e tecnologici, dentro il mercato e invischiati nell'autoproduzione non meno che nella pubblicità di gadget e profumi. Sono registi più esperti di promozione individuale e dunque meno affezionati di Coppola, Spielberg e Lucas all'orizzonte di appartenenza di Hollywood e dei suoi vezzi, come del suo narcisismo. E sono anche però meno legati alle virtù di quella generazione, che consistevano nell'essere poco interessata all'individualità del nome, perché la fama e la gloria se le

sono dovute acquistare nel tempo e a un prezzo molto alto, e soprattutto senza etichette. I nomi attraversano infatti tutte le categorie di lavoro, dal tecnico delle luci al singolo spettatore che ha in mano il questionario di gradimento del film, distribuito nelle numerose anteprime della casa di produzione. D'altra parte forse è una delle poche volte che nel cinema americano accade che il regista sia connotato da una disappartenenza connessa a un'attenzione tanto nevrotica al proprio nome. Questo è il mondo in cui la penultima generazione di registi si allontana dai propri presunti luoghi di origine per poterli mettere in scena. L'ultima, con Araki e Rodriguez, vi ritorna invece per presentarli come irriconoscibili, per raccontare quella provincia come estranea e quella civiltà industriale come assente, facendo così tabula rasa di quanto era vanto della critica europea alla scoperta dei film del "nuovo mondo". Già in Lynch i parametri non sono linguistici ma sonori, come esperienza visiva più diretta che si coglie nei suoi film, e che fa dire che *Ereserhead* sprofonda nella vertigine dopo averla costruita, al contrario della gran massa di film sonori con colonne sonore alla Williams. E vi sprofonda per quel suo continuum che alla fine diviene impercettibile e trova la soglia del silenzio, dell'arcaicità della visione, dell'origine delle immagini. *Twin Peaks* fa percepire sotto la soglia ciò che si agita in termini di sonorità: la natura, i boschi, la diretta realistica su un mondo ecologico.
È in questa sottrazione di parola che questo cinema si agita e alla fine può essere descritto con la stessa metafora che vale per le visioni progettuali e non discorsive di un regista di Hollywood quale Spielberg, la cui voce è nel testo redatto da Maria Teresa Cavina e Franco La Polla *Spielberg su Spielberg* in una serie di interviste rilasciate a partire dal 1975 e culminanti con le dichiarazioni su *Schindler's List*. La pienezza, la staticità, l'intolleranza verso l'improvvisazione di Spielberg fanno emergere, a sfavore dei suoi curatori, quel nocciolo duro del cinema che non può essere eroso dalla sua interpretazione, e che sembra essere uno dei caratteri delle cinematografie degli ultimi cinque anni. Così viene tratteggiata la differenza col cinema precedente lo scorso decennio, le cui letture rappresentano la griglia interpretativa più ricca e in definitiva il tesoro più prezioso per chi crede in quella pratica e in ciò che ne rimane. Quella griglia era piena di strutturalismo e semiologia sempre applicabile, confacente, convergente col film in corso d'opera (Resnais, Robbe Grillet), ma avara di oggetti reali, di rappresentazione, di immaginazione. Allo sfaldarsi di ciò corrisponde però anche un diverso atteggiamento di chi vede film per "professione". È purtroppo colui che non si stupisce più ma che condivide sostanzialmente ciò che i film dicono e fanno vedere senza però (credo per paura) patrocinare l'evidente e giusta *débâcle* linguistica di cui sono oggetto (un esempio: il termine «cult», oggi esaurito nel linguaggio dei "critici tecnici", è entrato nello pseudolinguaggio di qualsiasi comunità italiana). Curioso è che proprio Spielberg attraverso questi ricordi sui suoi esordi con la tv e *Sugarland Express* apra un inesplorato territorio per l'esercizio critico in quanto produce egli stesso una interpretazione della esperienza fatta a Hollywood. Gli è possibile non solo perché ormai c'è "distanza storica" dagli anni '70 di *Duel* ma anche perché nel parlarne, come fa anche Sidney Lumet nel bel libro *Fare un film*, indica un percorso di lettura e di struttura del proprio linguaggio visivo. Una interpretazione che fa a meno della lingua della critica, per la quale il divismo è incollato alla Hollywood degli anni '40, il grandangolo è un'applicazione del grande Welles e la messa in scena è inventata nel cinema moderno da John Ford.
Lumet va al di là, recuperando le ragioni interne del produrre immagini. Non del solo abbattimento dei luoghi comuni si tratta nel monologo scritto in prima persona, ma dell'indicazione di un regista che si fa narratore e che necessariamente si considera soggetto di cinema e

«Schindler's List» di Steven Spielberg

non più oggetto di scrittura. Dunque scrittore di storie, lontano dall'applicare un giudizio, tantomeno il criterio della rispondenza, della adeguatezza (o peggio della correttezza politica) dei suoi film rispetto alle affermazioni con cui se ne parla. Lumet persegue invece un altro progetto, di mettersi in scena in quanto esterno alla pratica produttiva, esterno al mercato e alla quantità economica della lavorazione del film. In quella direzione vanno le affermazioni a proposito dei costumi e del set, la cui costruzione è dovuta a una figura professionale costituitasi in pieno sistema delle star: «Nei film di oggi, la qualifica è quella di produttore artistico. Questa qualifica ha avuto la sua ragion d'essere con William Cameron Menzies, che si occupò della produzione artistica di *Via col vento*, facendosi carico di qualsiasi aspetto visivo del film». Fare appello alla memoria individuale. Essa sola è in grado di interpretare la storia delle immagini, vissute mentre si producono e realizzano.
Ma non ogni libro è solo memoriale. Tantomeno lo sono quelli che pure indicano, per quanto serrati e a volte inconsapevoli della propria funzione illustrativa, "eccessi" linguistici che al contrario il cinema di oggi fa scomparire. È il caso dello sperimentale catalogo a cura di Edoardo Bruno e della redazione della rivista «Filmcritica» dedicato a *Clint Eastwood* (1995). Il regista di *Firefox* e *I ponti di Madison County*, attento a far parlare la memoria dell'epica, nelle parole adoperate per descriverne l'opera si sottrae, come i suoi film, in un caratteristico rovesciamento tra ciò che si vede e ciò che si scrive sul visto, all'interpretazione "circondariale" che ne fanno i suoi vigili fans. La maschera del fantasmino Kasper, indossata dal piccolo Phillip Berry di *Un mondo perfetto*, sembra essere più una falsa pista e un semplice effetto visivo che una ragione "critica" per cui il cinema di Eastwood sarebbe un cinema di fantasmi, o di "revenants". Non parla infatti quella maschera; si limita ad essere, è lì sul viso del bimbo come fanno tutte le immagini al cinema. E questo accade quando esse, esaurite le stratificazioni delle epoche e i rimandi a una qualche più o meno occulta strategia, si presentano per quello che sono.

Clint Eastwood. Regista, a cura di Edoardo Bruno, Progetti Museali, Roma 1995, pp. 202, £ 29.000.
Steven Spielberg su Steven Spielberg, a cura di Maria Teresa Cavina e Franco La Polla, Lindau, Torino 1995, pp. 156, £ 22.000.
Michel Chion, *David Lynch,* Lindau, Torino 1995, pp. 241, £ 34.000.
Sidney Lumet, *Fare un film,* Pratiche, Parma 1995, pp. 202, £ 28.000.
Anton Giulio Mancino, *Angeli selvaggi. Martin Scorsese e Jonathan Demme c/o Hollywood Usa*, Metis, Chieti 1995, pp. 383, £ 29.000.

scritture

Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico

Suso Cecchi d'Amico
Luchino Visconti
Ritratto di uno sconosciuto

Il pericolo che incombe sempre su un treatment *cinematografico è quello di essere giudicato dal lettore non addetto ai lavori come un testo letterario, mentre si tratta di una fase estremamente tecnica che precede la sceneggiatura. Con Visconti non scrivemmo mai un* soggetto *per il* Ritratto di uno sconosciuto.
L'uscita in Italia del bellissimo libro di Mosco Carner, musicologo inglese, ci aveva messo addosso una grande voglia di realizzare un film sulla maturità di Giacomo Puccini, personaggio apparentemente frivolo, e in realtà molto complesso e sofferto, per il quale avevamo un interprete ideale in Marcello Mastroianni, allora cinquantenne. Non scrivemmo un soggetto, come ho detto, ma con Visconti discutemmo a lungo ed elaborammo una dettagliata scaletta *che, in forma di* treatment *consegnammo all'inizio dell'anno 1972 al produttore inglese Joseph Janni. Nel mese di luglio di quell'anno, mentre con lo stesso Janni e il suo associato italiano Luciano Perugia ci apprestavamo a discutere il progetto, Visconti venne colpito da ictus.*
Sebbene gravemente infermo, Visconti riuscì ad esprimere l'amore profondo per la musica di Puccini mettendo in scena a Spoleto una Manon Lescaut *di memorabile bellezza.*
Del film che avremmo voluto realizzare resta soltanto il treatment, *il quale segue puntigliosamente la scaletta, scena per scena, trascritta in modo da accattivarsi l'interesse del produttore pur fornendogli tutti gli elementi necessari per il preventivo dei costi, per la scelta di tutti gli attori e dei luoghi, e per dargli anche (con l'aiuto di qualche accenno di dialogo) un'idea del ritmo che avevamo in mente di dare al racconto. Un lavoro tecnico, insomma, come la planimetria di un architetto, e come tale vorrei che fosse letto.*

Suso Cecchi d'Amico

Milano, 30 gennaio 1901

È ancora notte e le strade del centro di Milano sono affollate di gente che a quell'ora di solito non si vede nelle vie: buone madri di famiglia, vecchi, uomini del popolo che soltanto l'evento o il pericolo di una rivoluzione può tenere alzati a veglia. Questa folla silenziosa, incurante del freddo, si allinea lungo i marciapiedi, disciplinata, preparandosi a fare ala al passaggio di qualcuno.
«Ha lasciato scritto che voleva funerali modestissimi, allo spuntar del giorno».
«Senza canti né suoni».
«Ha fatto bene. Era lui la musica».
«Non aveva bisogno di fanfare. Sapeva che tutti noi saremmo stati qui con lui».

«Dovreste vedere la folla lungo i bastioni».
«Di che ti meravigli? Giuseppe Verdi era un Dio».
«Non so che dire. Non è rientrato. Perché lo cercate qui quando sapete benissimo da chi cercarlo?».
La signora che tormentandosi le mani e passeggiando nervosamente in su e giù per il salottino parla così a tre uomini tutti vestiti di nero è una donna bella, ancor giovane, con gli occhi lustri di pianto e il viso segnato dalla veglia e dalla passione. È la «moglie» di Giacomo Puccini, anche se per ora sarebbe più esatto dire: la futura moglie di Giacomo Puccini.
I tre uomini vestiti di nero si scambiano un'occhiata.
«Il Maestro ha detto che avrebbe assistito con noi ai funerali».
«Siamo venuti a Milano per questo, *dice.* Ma se ne sarà dimenticato. Avrà avuto bisogno di distrarsi, no? Lo conoscete poco».
«Lei è ingiusta, signora...».
Lo sguardo che Elvira rivolge al difensore di suo marito è tale da scoraggiare.
«Aspettatemi giù. Verrò io. Almeno qualcuno della famiglia darà prova di coscienza».
I tre uomini vestiti di nero escono dal salottino.
«L'aspetto io», propone uno di loro. «Voi andate a cercare il Maestro».
«Dove? Non ti lasciare suggestionare dalla signora Elvira. Con quella che pensa lei è finita da un pezzo».
«Non ne sono sicuro. Conviene andare, tanto sta qui vicino. Per male che vada la signora ci sarà grata perché le dimostriamo che è ancora considerata l'amante ufficiale del Maestro».

Infatti la graziosa signora, che riceve in camera da letto i due uomini, non si dispiace affatto per la domanda indiscreta, anche se, con suo rincrescimento, deve ammettere che Giacomo Puccini non si trova in casa sua; cerca però di lasciar intendere che c'è stato di prima sera, per rientrare poi dalla cosiddetta moglie, che, come tutti sanno, è gelosa come un'arpia. Quando però la graziosa signora apprende che neppure lì Puccini si trova, il suo contegno cambia.
«È un bugiardo e un vanesio. Si è lasciato irretire dalla Celletti, ci scommetto. Non avete l'idea di che cosa non ha fatto quella sgualdrina per farsi presentare a lui. Appena ha saputo ieri che Puccini era a Milano ha avuto anche la faccia di bronzo di venire a chiedere a me di presentarglielo. Tutto perché vuole cantare nella *Bohème.* Non ha voce, non ha talento, due braccia che sembrano coteghini...».

I due uomini sono di nuovo in strada, una strada del centro e affollatissima. È l'alba.
«Che vogliamo fare? Andiamo dalla Celletti?».
«Lasciamo perdere, o ci copriamo di ridicolo. È un incosciente. Ma come! Muore Verdi, il suo idolo. E al momento di farsi vedere vicino al feretro, lui, il successore, l'erede spirituale, il nuovo Re... Perché, siamo giusti, ora non rimane che lui... In questo momento, insomma, in cui avrebbe potuto far vedere...».
Per far presto a raggiungere l'albergo Milan da cui si parte il funerale di Verdi, i due uomini camminano fuori dei marciapiedi tutti occupati dalla folla in attesa. Quando di colpo, a pochi passi dall'albergo, uno dei due uomini si ferma e guarda davanti a sé sbalordito.
Appoggiato contro il muro, in mezzo alla gente del popolo, pallido, con gli occhi arrossati, il bavero del cappotto rialzato per difendersi dal freddo e per non farsi notare, c'è il Maestro Giacomo Puccini.

«Maestro, ma da quando è qui?».
Risponde per lui una donnetta.
«Io sono qui dalla mezzanotte, e ce l'ho già trovato».
«Venga dentro, Maestro. E dire che siamo andati a cercarla...».
«Dove?».
Nessuno dei due uomini ha il coraggio di rispondere.

Gennaio 1901

Muore Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini ha quarantatre anni ed è famoso e ricco. Sono state già eseguite nel mondo tre delle opere sue più celebri (*Manon Lescaut*, *Bohème*, *Tosca*) con un consenso di pubblico strepitoso, nonostante l'atteggiamento ostile di tutta la critica qualificata messa anche in sospetto dal troppo facile successo popolare. Giacomo Puccini *sembra* non adontarsi del mancato riconoscimento degli esperti e degli intellettuali, e di godere moltissimo della sua gloria mondana. È un uomo bello, elegante, spiritoso, corteggiato dalle donne; gli piace disporre di molto denaro e di vivere comodamente comprando ville, automobili, motoscafi, gli piacciono (o così *sembra*) l'applauso delirante del pubblico, l'adulazione dei cantanti, i viaggi, la vita di società, gli inviti a Corte.
«I miei contatti col Maestro lucchese sono stati sterili», scrive di lui il poeta Gabriele D'Annunzio. «Egli (Puccini) è giunto a confessarmi che gli bisogna una cosetta leggera da musicare in pochi mesi, tra un viaggio e l'altro. La delusione è stata assai triste. Non arte ma commercio, dunque».
E ci pare questa la prova migliore per descrivere l'*atteggiamento* di Giacomo Puccini, e l'opinione che di lui si fanno le persone che lo conoscono soltanto superficialmente.
In realtà Giacomo Puccini è un uomo timido, studiosissimo, incapace di musicare in pochi mesi tra un viaggio e l'altro, perché il suo metodo di lavoro rigoroso e tormentato lo obbliga a dedicare parecchi anni di applicazione estenuante per portare a termine un'opera. La sua musica, apparentemente facile e d'ispirazione, è in realtà una musica tutta costruita e con una istrumentazione elaborata e di grande virtuosismo tecnico. Giacomo Puccini è anche un uomo melanconico e vulnerabile: l'ostilità della critica di alto livello e degli intellettuali lo ferisce profondamente.
Ma egli accetta l'idea che di lui si fa la gente. L'eleganza del suo portamento nasconde la timidezza, i lunghi periodi di ritiro nella casa di campagna gli consentono di lavorare intensamente e di apparire poi come un fannullone mondano durante la permanenza nelle grandi città, la sua galanteria e le brevi avventure gli permettono di tenere celata la realtà della sua difficile situazione sentimentale.
Fuggito in giovane età (aveva allora ventisei anni) con Elvira Gemignani, moglie di un suo amico, egli rimane fedele all'impegno che si è assunto (e che consacrerà col matrimonio circa venti anni dopo, quando Elvira Gemignani sarà rimasta vedova).
Quella di Giacomo Puccini con Elvira (donna bellissima, ma severa, e poco adatta a comprendere il carattere del suo amante) è stata presto un'unione piena di amarezze e poi di veri drammi provocati dalla gelosia furibonda della donna. Ciò nondimeno Giacomo Puccini non abbandonerà la donna che ha affrontato per lui lo scandalo e che gli ha dato un figlio. Resterà con lei fino alla fine, rinunciando per lei a qualsiasi altro legame senti-

mentale profondo, e accettando invece le facili e brevi avventure che la sua fama e il suo fascino gli procurano, e con le quali egli nasconde agli occhi di tutti, e forse anche di se stesso, la sua intima disperazione.
Se abbiamo voluto riassumere a questo punto i due aspetti del carattere di Giacomo Puccini è perché sarà più facile al lettore di comprendere il criterio di scelta degli episodi con i quali intendiamo di raccontare la sua vita. Il risalto, infatti, che in questa scelta hanno i rapporti di Giacomo Puccini con le donne, e i suoi passatempi «sportivi» vuole mettere lo spettatore nella stessa condizione di quanti conoscono superficialmente il musicista e lo giudicano quindi un gaudente che non coltiva il suo talento naturale, e passa il tempo fra una corsa in automobile o in motoscafo, una partita di caccia, un'avventura galante; per fargli poi scoprire il contenuto drammatico e umanissimo della sua vita interiore, che sa trovare sfogo soltanto in una musica appassionatamente dolente.
Venuto a conoscenza dei sospetti espressi nei suoi riguardi da donna Elvira, Puccini si offende, litiga, minaccia che sarà proprio quell'ingiusto sospetto a riportarlo dall'amante.
Disperata Elvira sorveglia Puccini, lo pedina, e lui, che se ne accorge, si compiace di condurre le cose in modo da tenere sveglie quelle apprensioni.
Finché, intenerito, Puccini decide di fare la pace con la donna ed escogita per questo di farle sospettare che egli farà colazione con la presunta amante in una certa trattoria campestre, dove si reca invece ad aspettare che Elvira venga a sorprenderlo.
Puccini ordina un pranzo di gusto di Elvira, scrive addirittura con petali di fiori il suo nome sulla tovaglia in modo che sia inequivocabile che è lei l'attesa, e quando una bella ragazza torinese si avvicina sorridente a chiedergli un autografo, spaventato dall'idea che Elvira sopraggiungendo possa aver nuovi motivi di sospetto, la caccia con una violenza in lui inconsueta. La ragazza corre via mortificata, il volto in fiamme e gli occhi pieni di lacrime. Puccini fa per richiamarla ma in questa entra Elvira e la cerimonia di riappacificazione ha inizio; anche se Puccini è ormai distratto e nasconde con cura il taccuino che la ragazza ha lasciato sul tavolo nella sua fuga precipitosa.

Gli amici e collaboratori di Puccini a Milano ricevono da Elvira lettere angosciate. Puccini ed Elvira sono a Torre del Lago dove Puccini ha incominciato a lavorare a *Madame Butterfly*, ma Elvira ha tutta l'impressione che il lavoro non ingrani perché Puccini è preso da altri pensieri per colpa di una donna, una ragazza di Torino che però dovrebbe ora trovarsi a Pisa o a Viareggio. Su questo punto gli informatori di Elvira non sono stati precisi.
Sulle notizie che dà Elvira tutti fanno la tara, ma questa volta un dato di fatto in suo favore c'è. Quella di *Madama Butterfly* è stata una scelta difficile e combattuta, alla quale sono seguite le faticose pratiche per l'acquisto dei diritti della commedia, i tormenti per la stesura del libretto, gli incontri con la giapponese che doveva far sentire a Puccini le melodie popolari del suo paese. Tutti si sono prodigati per mettere il Maestro in condizione di lavorare presto e bene. Il pubblico aspetta una nuova opera che venga a consolidare i successi di *Bohème* e di *Tosca*, ma né l'editore né i librettisti sono stati chiamati dal Maestro per sentire i risultati del suo lavoro. Meglio che qualcuno vada a vedere che cosa succede a Torre del Lago, presso il lago di Massaciuccoli.

La vegetazione intorno al lago è tutta canneti, con lo sfondo della pineta da un lato. Un paesaggio tenue, sfumato, ideale per gli amanti e per i cacciatori. Tutti i giorni Puccini sale sul suo motoscafo per andare a caccia. Dalla villa e nei dintorni si sente per un poco la eco degli

spari, poi silenzio. Puccini ha imboccato col suo motoscafo uno dei canali che portano al mare, e va ad attraccare in un punto recondito dove lo aspetta trepidante la bella ragazza torinese, alla quale neppure oggi Puccini avrà il coraggio di dire che la loro relazione è destinata a finire, e che soltanto per illudere se stesso, più che la nuova innamorata, egli continua a dire che è un uomo libero e padrone della propria vita. Come mente la ragazza quando ribatte che sempre così vorrà vederlo, anche quando avrà abbandonato Elvira, per fare di lei sua moglie.

È l'imbrunire. Dalla villa dove Elvira attende in compagnia degli ospiti arrivati di sorpresa da Milano, si sentono nuovamente degli spari. E poco dopo rientra Puccini che saluta gli amici con allegria rumorosa, quasi eccessiva, annunciando che verranno per la cena anche i compagni di caccia, e, visto che la compagnia è numerosa, si potrà finalmente organizzare un vero e proprio torneo di biliardo e di partite a carte.

Gli amici di Milano azzardano che sono venuti per parlare di lavoro, e Puccini li assicura che ci sarà tempo anche per questo. Mentre poi farà di tutto perché ciò non avvenga. La cena si protrae, il Maestro vuol fare assaggiare tutti i vini della sua produzione, le partite a carte sembrano esaltarlo addirittura. Finché i milanesi ed Elvira sfiniti dal sonno, battono in ritirata. Allora il contegno di Puccini cambia di colpo. I compagni di gioco vengono invitati a rimanere e a far più chiasso possibile, ma Puccini siede al pianoforte e incomincia a lavorare. È giorno ed è ancora lì, con una ciotola piena di cicche sul pianoforte. In casa si incomincia a sentire movimento, Puccini si alza dal pianoforte e cauto si avvia a salire in camera. Viene bloccato dall'editore milanese che ha tutta l'aria di essersi messo in agguato davanti alla camera del Maestro, per piombargli addosso non appena fosse uscito, non pensando che doveva ancora rientrare.

«Sono subito da voi» annuncia allegro Puccini. «Andate a fare intanto due passi, e ricordatevi che a colazione andremo dai Ginori. Sentirete che fagiani!».

Puccini va a dormire e quando si sveglia è già ora di saltare in macchina (la nuova macchina di cui va fierissimo) per andare alla tenuta dei Ginori.

Gli amici milanesi sono esterrefatti, ma decisi a non arrendersi; nonostante gli abiti cittadini, e l'abbrutimento per il pranzo troppo abbondante, propongono nel pomeriggio a Puccini di seguirlo nella sua scorribanda in motoscafo per veder le folaghe all'imbrunire.

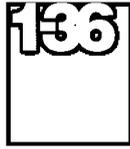
Puccini accetta contento, aiuta gli amici a salire in motoscafo, parte a una velocità terrorizzante per i suoi ospiti, poi si avvicina a riva.

«È meglio che scendiate qui».

I due amici si scambiano uno sguardo d'intesa. È giunto il momento di parlare, e affrontano con cautela l'argomento. Che cosa succede a Puccini? Cosa c'è di vero circa una sua grave crisi sentimentale? E il lavoro?

Per un momento sembra che Puccini sia disposto a confidarsi. Si è fatto serio, e tartaglia un poco, come gli avviene sempre nei momenti di grande tensione.

«Mi è difficile. Vorrei trovare una nuova... nuova... io sento che bisogna cercare... insomma ho bisogno di rimettermi in forma», sopraggiunge poi cambiando bruscamente tono: «Vita all'aria aperta, distrazioni. Ho ripreso a fare anche molta bicicletta; dovreste farla anche voi. Guardate. Non ho più un'ombra di pancia. Tenetemi buona Elvira, per piacere. Tra due ore sono a casa».

«Tante cose io ti vorrei dire, ma una sola e grande come il mare...» canta il soprano Cesira Ferrani, tenendo lo sguardo rivolto fra le quinte.

E come Mimì ha appena finito di spirare salta giù dal divano e vola fuori di scena incontro a Giulio Ricordi che ha visto in palcoscenico.
«Ho saputo che lei è stato dal Maestro a Torre del Lago. Che mi dice? Come è questa *Butterfly*? È adatta per me? Si ricordi che il Maestro me l'ha promessa...».
In abito da *Tosca* la cantante Ericlea Darclée confida al suo partner, mentre l'orchestra suona: «La Ferrani va dicendo che la *Butterfly* è per lei. È matta. Ho scritto a Puccini...».

Nella direzione del Teatro la Scala viene preparata una lettera alla casa Ricordi che ne ha fatto richiesta nella quale formalmente si domanda se può essere messa in cartellone *Madame Butterfly* per la stagione del 1903.

Sebbene Puccini mandi le più ampie garanzie, *Butterfly* è lungi dall'essere pronta. A Torre del Lago l'atmosfera nella villa di Puccini è pesante. Elvira, incupita dalla gelosia, licenzia cameriere sempre sospettate di farsi complici del Maestro e di passargli la posta che Elvira vorrebbe controllare. Per evitare di trovarsi a solo con Elvira, Puccini fa in modo che la casa sia sempre piena di amici rumorosi con i quali gioca a carte, e si accompagna nelle partite di caccia. La ragazza di Torino è tornata nella sua città ma non si rassegna a una sua separazione; e dalle suppliche è passata alle minacce. Puccini, che ha deciso di farsi aiutare da un avvocato suo amico, si dispone ad andare da questi a Lucca in macchina, quando ecco apparire Elvira allarmatissima come sempre non appena vede dei movimenti di cui ignora il movente. Per placarla Puccini la invita ad accompagnarlo in città e a portare anche il bambino al quale potrà comprare qualche balocco mentre lui sbriga alcune pratiche dall'avvocato.
Elvira accetta, e va a fare commissioni mentre Puccini va ad esporre i suoi guai all'amico avvocato. Le notizie che trova qui lo preoccupano non poco: anche la ragazza torinese si è rivolta all'avvocato. Forse la delusione l'ha resa isterica; sta di fatto che la ragazza è sul piano del ricatto bello e buono ed alle esortazioni dell'avvocato ha risposto annunciando la sua intenzione di presentarsi ad Elvira per esporre la situazione, e far valere i suoi diritti.
In macchina, sulla via del ritorno, Puccini prende la guida della macchina. Siede accanto a lui lo chauffeur, e la moglie siede dietro, con il bambino che si è addormentato. È già notte e c'è molta nebbia. Elvira racconta dei giri che ha fatto in città e dell'incontro con una signora o signorina che le ha chiesto se lei fosse la signora Elvira *Gemignani*, sottolineando molto il cognome *Gemignani*. Quando Elvira le aveva chiesto che cosa desiderava, per tutta risposta la donna aveva alzato il velo che le nascondeva il viso e l'aveva guardata a lungo, senza dire niente; poi le aveva voltato le spalle e si era allontanata.
È la ragazza di Torino, non c'è dubbio; e Puccini, per sincerarsene, azzarda con aria distratta alcune domande sull'aspetto della donna velata.
La domanda mette in sospetto Elvira, Puccini s'innervosisce ancora di più, prende malamente una curva in salita e ingannato dalla nebbia, finisce fuori strada facendo precipitare la macchina in un campo sottostante la strada. Elvira e il bambino vengono sbalzati fuori e passato il primo momento di stordimento incominciano a urlare terrorizzati alla vista di Puccini e dello chauffeur rimasti sotto la macchina rovesciata. Le grida dei due fanno accorrere i contadini che tirano fuori il Maestro svenuto e che sembra morto. A braccia i due feriti vengono trasportati nella casa del medico condotto di Vignola.

Puccini si è spezzato una gamba ed è ferito. La notizia è riportata da tutti i giornali del mondo e fa piovere nella Villa di Torre del Lago tali montagne di posta da rendere necessa-

ria l'assunzione di un nuovo impiegato nel piccolo ufficio del paese. La casa è piena di gente, da mattina a sera, e il Maestro costretto all'immobilità più completa nella sua camera al primo piano della villa. Ad aiutare nel servizio è stata assunta Doria, una ragazzina di sedici anni, che il Maestro vede far capolino un giorno nella sua stanza, e che subito si ritira intimidita.
Puccini chiede che venga trasportato il pianoforte nella sua camera, ma il suo desiderio non viene esaudito. Nella posizione in cui deve rimanere non potrebbe suonare; e se si sforzasse di farlo sarebbe un guaio. Niente pianoforte dunque, e soltanto molti spartiti che il Maestro passa la notte a studiare, mentre Elvira fa lo spoglio di tutta quella posta che gli porta tra l'altro la richiesta da parte della ragazza torinese di una grossa cifra di denaro per restituire le lettere del Maestro.

Dramma in piena regola, al quale Puccini reagisce stancamente lasciando Elvira libera di trattare con gli avvocati, dal momento che le sue avventure amorose interessano molto più lei dello stesso Puccini. Di nuovo gli amici di Milano sono bersagliati di missive di Elvira la quale interpreta a modo suo l'atteggiamento di Puccini, e cioè come una suprema notizia. Non mente più, ammette tutto, e così si conquista la piena libertà.
Gli amici scrivono a loro volta a Puccini il quale se ne resta imbronciato nel suo letto, apparentemente indifferente.
La verità è che le preoccupazioni di Puccini non sono quelle che tutti pensano.
Una notte Doria, la nuova servetta, dorme nella sua camera quando sente uno strano rumore e si alza in preda allo spavento. È proprio una ragazzina, questa Doria; e i ragazzini, quando hanno paura, cercano compagnia. Doria, in camicia da notte e a piedi scalzi fa per correre su nelle camere delle altre persone di servizio quando si ferma vedendo il Maestro in vestaglia abbrancato alla ringhiera delle scale, tutto sudato per lo sforzo, che si lascia scivolare giù in modo da non toccare terra con la gamba ingessata. Una volta raggiunto il pianterreno, Puccini si serve di una sedia come di un bastone e lentamente, con fatica sempre maggiore, riesce a raggiungere il pianoforte e lì si siede e incomincia a suonare le melodie che durante tutti quei giorni è venuto maturando nella mente.
Doria rimane per un pezzetto a guardarlo sicura di non essere stata vista. Finché senza voltarsi verso di lei Puccini le dice con voce rauca:
«Chiama qualcuno che ti venga ad aiutare, perché mi sento svenire. Fai portare il letto giù. Perché d'ora in avanti resto qui».

Così avviene. Il letto viene portato nello studio, e Puccini passa le giornate a ricevere gli amici e la notte al lavoro. Doria, che ha la sua cameruccia vicino alla cucina al pianterreno, sente il Maestro che suona la notte e resta lunghe ore in ascolto, addormentandosi poi con l'orecchio contro la parete.

Quando la ragazzina va in permesso a casa sua racconta a tutti in paese che il Maestro è un angelo ispirato da Dio, che ha finito un'opera bellissima e appena il Maestro starà proprio bene la daranno in un teatro che si chiama la Scala.
Un giorno che Doria si trova in un negozio del paese, durante una sua licenza, qualcuno annuncia a bruciapelo: «Sapete la notizia? È morto stamani il marito della signora Elvira».
Doria si fa pallida e viene presa da un tremito convulso.
«È morto?».

«Ma che hai capito, grulla? Ho detto il marito».
«Il Maestro non è mica suo marito. Almeno per ora; perché tra poco gli toccherà a diventarlo».

Lo diventa infatti. E il matrimonio viene celebrato dal sindaco di Viareggio in tight con la sciarpa a tracollo, lì nel salone della Villa di Torre del Lago, presenti tutte le persone di servizio, i compagni di caccia del Maestro e pochi parenti.
Una delle sorelle di Puccini, monaca di clausura, ha mandato la sua benedizione esultante. Iddio ha esaudito le sue preghiere, suo fratello non vive più in peccato mortale con una donna con la quale non era regolarmente sposato.
«Sarebbe come dire che mia sorella, la buona suora, ha pregato tutti questi anni perché morisse il marito di Elvira», commenta ironico Puccini alla parente che gli ha portato l'ambasciata. «Quando andrò a trovarla le spiegherò che soltanto da oggi io corro grave pericolo di peccato. Non sono più un uomo libero... e i tradimenti di un marito...».
«Sei appena sposato e già pensi ai tradimenti!» grida scandalizzata la donna. E Doria che si avvicina tenendo a fatica per i manici un vassoio con le coppe di champagne guarda i due scandalizzata. Puccini se ne accorge e scoppia a ridere.
«L'uomo è sempre traditore. Anche se poi si pente», si batte i pugni sul petto e scrive *Madame Butterfly*.

«Pinkerton è lui...».
«E la Butterfly la povera torinese».
«Ma dai! Povera un corno. Una ricattatrice. E poi quando Puccini decise di far comprare i diritti della commedia di Belasco neanche era incominciata quella storia...».
«Dici?...».
Questi i commenti sussurrati da gente che assiste alle prove – ancora senza scene e costumi – di *Madame Butterfly* alla Scala.
«Zitto che la signora Pinkerton può sentire...».
E viene indicata Elvira che siede accanto a Puccini in una delle poltrone della prima fila, nel teatro semivuoto.

Il teatro è ora affollato fino all'inverosimile. Sono state aggiunte sedie, panchetti, posti in piedi per cercare di venire incontro alle richieste del pubblico. Le signore hanno atteso quell'avvenimento per sfoggiare le toilette più sfarzose, e i biglietti venduti a «borsa nera» hanno raggiunto prezzi tali da chiamare in teatro un pubblico tutto speciale, e voglioso a tutti i costi di una serata clamorosa.
Dietro le scene autore e interpreti sentono l'elettricità che c'è nell'aria e cercano a stento di dominare il nervosismo ripetendosi continuamente (per tranquillizzarsi) il risultato della prova generale.
«È andata così bene ieri alla prova... piangevano tutti...».
«Voglio leggervi la lettera che ho ricevuto dal Conte X...».
«Magari ci fosse stasera in sala il pubblico di ieri. Un pubblico che si abbandona...».
Vanno tutti a spiare dal sipario la sala che fa spavento tanto è affollata; e c'è chi si fa il segno della Croce.
«Ma di che abbiamo paura, ragazzi, ricordiamoci di ieri sera, vi dico. Se dopo la prima aria di *Butterfly* non viene giù il teatro sono pronto farmi frate».

L'opera è incominciata, la piccola Butterfly ha finito la sua prima aria e non si sente neppure un applauso, ma secchi colpi di tosse, e sussurri incerti.
«E allora? Ti fai frate?» cerca di scherzare sottovoce un cantante al collega. Ma è inutile tentare di scherzare; il nervosismo sta guadagnando tutti, e ne risentono il timbro delle voci, il movimento in scena, mentre in sala echeggia un primo sibilo e un «no, eh, no!» di protesta, che si sente fin nei camerini dove semina il panico. Soltanto Puccini cerca di mantenersi calmo.
«Che vogliamo fare? Alla peggiore delle ipotesi andrà male!».
Ma quando la gazzarra in sala arriva al parossismo, anche Puccini si fa pallido. È chiaro che quanto avviene non può essere considerato un oculato giudizio su un'opera che nessuno può essere in grado di ascoltare in quel frastuono di urla, fischi e sghignazzi. Il pubblico è oramai come una folla impazzita in un linciaggio.
«Più forte, bestie! Urlate, sghignazzate! Ma tanto ho ragione io, lo vedrete! Ho ragione io! È la più bella opera che ho scritto!» urla Puccini dietro le scene. E fiero come per un trionfo si avvia ad uscire dopo aver dato ordine di ritirare immediatamente l'opera dal Teatro la Scala, ed aver annunciato al suo editore che gli restituirà immediatamente i soldi che gli ha dato in anticipo per il lavoro.
La notte, mentre gli spettatori escono dal teatro già vergognosi per quanto è avvenuto, Puccini cammina a lungo solo, per vie solitarie, a testa bassa, fumando una sigaretta dopo l'altra, fermandosi ogni tanto con la fronte aggrottata e muovendo appena la mano come a battere il tempo, e ad accarezzare un motivo.
«Ho ragione io... ho ragione io... devo poter dimostrare che ho ragione io».

Il 28 maggio 1904 trionfo di *Butterfly* a Brescia. Puccini dimostra a se stesso e agli altri di aver ragione lui. I giornali di tutto il mondo parlano dello strano fenomeno di un'opera caduta clamorosamente per risorgere, ancor più clamorosamente, due mesi dopo. Gli impresari di tutto il mondo si contendono la precedenza nell'esecuzione dell'opera, e Puccini si mette a viaggiare per accordarsi con gli impresari e direttori di teatri.
«Tutta colpa di quella maledetta serata alla Scala. Un insuccesso può anche essere utile, stimolante... Ma quello non fu un insuccesso. Fu uno scoppio d'odio. Gente che evidentemente aspettava da anni il piacere di vedermi a terra per sputarmi addosso il veleno. Rimasi stordito. Non riuscivo a spiegarmi il perché di tutto ciò. E per riuscire a cancellare l'amarezza di quel ricordo... o semplicemente per rivalsa... ho preso per la mano la mia piccola Butterfly, povera creatura umiliata, e l'accompagnerò in giro per il mondo a farla applaudire. Presto forse la porterò anche in Argentina...».
«Dunque *Madama Butterfly* è ora la sua prediletta...» risponde una voce gentile di donna.
Giacomo Puccini è a Londra, in un palco del Covent Garden, dove, accompagnato da un amico anziano, si è recato a salutare una bella signora inglese e suo marito. Siamo nell'intervallo fra un atto e l'altro.
«Se lei ha figli, capirà qual è il sentimento che si può provare per quello colpito da una terribile disgrazia».
«Ho figli», risponde la signora. Poi, con un sorriso soggiunge: «Ma lei non parla delle sue Butterfly e Mimì come un padre, ma come un innamorato. Io penso che sua moglie debba essere molto gelosa di queste... donne. Io che non sono sua moglie le auguro invece molti altri di questi meravigliosi amori. Glieli augurerei comunque, credo», conclude poi a voce più bassa.

Puccini guarda la donna un po' stupito e fa per congedarsi.
«Domando scusa, debbo andare».
«Lei si tratterrà ancora a Londra? Potremmo avere l'onore di averla in casa nostra mercoledì sera?».
«Temo che sia impossibile. Forse sarò già partito».
«Se sarà a Londra e vorrà venire, saremo onorati. Non occorre che ci dia conferma».
Di nuovo Puccini s'inchina ed esce dal palco in compagnia del suo anziano amico.
«Scusa se ti ho dato questa seccatura, ma i Seligman ci tenevano tanto ...».
«Come si chiamano, hai detto?».
«Seligman. Lei è una mia allieva. Bellissima voce».
«Teatro o musica da camera?».
«Né l'uno né l'altro. È una ricca signora appassionata di musica. Studia per suo piacere». E l'uomo scoppia a ridere. «Non deve averti colpito molto, la mia amica. Ti è già stata presentata giovedì scorso al Savoy, e te ne sei scordato. Ti ho spiegato chi è, come si chiama, che cosa fa suo marito, prima di accompagnarti nel loro palco, e ora mi chiedi tutto da capo... Se lo sapesse, povera Sybil...».
«Infatti», borbotta ironico Puccini.

La villa dei Seligman è molto accogliente: la gente che la frequenta è di qualità. Il Maestro Tosti (il signore anziano che abbiamo veduto al Covent Garden in compagnia di Puccini) è tra gli amici intimi di casa, e Sybil può chiedergli ora in confidenza la sua complicità: di aiutarla cioè a rifiutarsi di cantare quando gli ospiti, com'è loro consuetudine, glielo chiederanno.
«Le farei fare una pessima figura, Maestro. Stasera non mi sento in forma».
«Come mai? Qualcosa che non va?».
«Niente. Non mi sento. Tutto qui». E sorride cortese, mentre il suo sguardo inquieto punta ancora una volta verso la porta d'ingresso al salone.
«Non mi aspettavo di trovare tanta gente. Complimenti Sybil, una serata deliziosa», dice Tosti. «E lei è più bella di sempre. Mi piace questo vestito...».
«Sono contenta», sorride di nuovo Sybil, e di nuovo guarda verso la porta d'ingresso.
«Una serata deliziosa» ripetono altri ospiti congedandosi da Sybil. È tardi oramai, la serata volge alla fine, Sybil continua a sorridere a tutti cortese, ma ha l'aria stanca, e il suo sguardo non corre più alla porta d'ingresso al salone.
Avviene così che Puccini le arrivi alle spalle senza che Sybil se ne accorga.
«Domando scusa per il ritardo».
Sybil si volta di scatto, arrossisce, i suoi occhi sfavillano di gioia, e di colpo ogni segno di stanchezza scompare dal suo volto.
«Per carità. Lei è sempre il benvenuto».
«Troppo buona».
Banali battute di convenienza, ed è come si scambiassero una dichiarazione d'amore.

Gli ospiti sono quasi tutti andati via; Tosti siede al piano e suona, Sybil e Puccini seduti uno accanto all'altra su un divanetto di fronte alla vetrata che dà sul giardino, conversano animatamente.
«Mi ha detto Tosti che lei ha anche molta competenza in materia di teatro drammatico. Non ha qualcosa da suggerirmi che sia adatta a me? Per una nuova opera, voglio dire... Sono a caccia di un soggetto».

«Ci penserò. Sarei fiera di poterla aiutare».
«Mi hanno proposto una Maria Antonietta. Non è male, ma...».
«Oh, no. Non so immaginarla innamorato di Maria Antonietta. Era una donna arida, senza incanto, senza passioni. Se non le avessero tagliato la testa nessuno si ricorderebbe di lei. Ha mai pensato a Melisande?».
«Se ci ho pensato! Ma me l'aveva già rapita Debussy».
«Che vuol dire? Anche *Manon* e *Vie de Bohème* sono state musicate da un altro prima che da lei».
«Debussy non è un altro».
«Anche questo vero», ride Sybil.
Ed ora Puccini confida alla donna di essersi sentito raramente a suo agio come in quella casa, al punto di pensare che gli piacerebbe di vivere in Inghilterra e forse riuscirebbe anche a lavorarci.
«Davvero?».
«Davvero. Non si stupisca se mi vedrà piombare qui uno di questi giorni per annunciarle che ho rinunciato ad andare nelle Americhe, e a chiederle di aiutarmi a trovare una casa come questa a Londra».

Invece va con Elvira in America del Sud dove viene ricevuto come un sovrano, con la folla che aspetta sulla banchina del porto di vederlo scendere dalla nave. *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*, sono dei veri trionfi. Sybil legge sui giornali argentini e brasiliani le notizie relative alle fasi di quella gloriosa tournée.
«Caro Maestro...» incomincia a scrivere Sybil a Puccini per congratularsi dei suoi successi. Ma subito straccia il foglio e ricomincia su un altro: «Caro Giacomo Puccini...».
Anche questo secondo foglio viene stracciato e Sybil si alza dalla scrivania ed esce in giardino. Incontro a lei corre Vincent, un ragazzo di dodici anni, che tiene in mano il pacchetto delle lettere e dei giornali che il postino gli ha appena consegnato.
«Mamma, mamma... mi regali questi francobolli?» chiede il bambino porgendo a Sybil una lettera. Sybil guarda la busta e arrossisce come la sera che Puccini le piombò di sorpresa alle spalle.
«Chi ti scrive dall'Argentina?» chiede petulante il bambino.

Piove. Sybil attraversa la strada dirigendosi all'ufficio postale. Prima d'imbucare la lettera che ha in mano, Sybil controlla accuratamente l'indirizzo e l'affrancatura. Chi è l'innamorato che non fa altrettanto, quando scrive alla persona amata?

È notte. Elvira entra in camera di suo marito e rimane delusa di trovarla vuota. Siamo a Buenos Aires, nell'appartamento lussuoso riservato ai Puccini nel più lussuoso albergo della città.
Subito allarmata Elvira s'infila una vestaglia e si affaccia in corridoio. Il corridoio è deserto e silenzioso. Elvira rientra nel suo appartamento e fa per suonare il campanello; poi ci ripensa, esce di nuovo in corridoio e si dirige verso la porta a vetri di una stanza adibita al servizio. Qui una cameriera e un groom, addetti al servizio di notte, stanno facendosi buona compagnia per passare il tempo, e rimangono un po' imbarazzati vedendo comparire la signora Elvira in vestaglia, spettinata, e con un'espressione che non promette nulla di buono.
«Avete veduto uscire il Maestro Puccini? Quando è uscito?».

Né la cameriera né il groom hanno veduto il Maestro; ma il ragazzo si offre di andare a domandare informazioni al concierge, e subito scappa via.
Elvira rientra nel suo appartamento, aspetta qualche minuto, poi, non reggendo all'impazienza, esce di nuovo, e in vestaglia e pantofole scende nella hall, dove il groom aiutandosi con i gesti (Elvira non conosce lo spagnolo) cerca di spiegare alla donna che neppure il concierge ha veduto il Maestro.
Il quale Maestro è in un salottino lì a due passi intento a scrivere: e, sentendo la voce della moglie, ripone ora in fretta i fogli e poi chiama: «Che succede?».
Elvira rimane male e, come sempre quando è in torto, alza la voce.
«Sei qui? Perché non me l'hai detto? Non mi sentivo bene, sono venuta a cercarti in camera...».
«Non avevo sonno e mi sono messo a scrivere».
«Ma perché qui? Non potevi scrivere su in camera?».
«Non avevo buste e volevo anche dei giornali», mente Puccini.
«E poi... Insomma sono venuto a scrivere qui. Non vedo che cosa ci sia di male, e perché avrei dovuto chiedere il permesso», conclude poi spazientito.
«Non mi sentivo bene».
«Mi dispiace. Che ti senti?».
«Ora è passato».
«Meglio così».
Si avviano a risalire in camera, ostili l'uno all'altra.
«A chi scrivevi? Se hai della corrispondenza arretrata posso aiutarti io. Te l'ho proposto tante volte».
«Sono lettere che devo scrivere da me».
«Capisco», ribatte acida Elvira, con ironia.
Puccini sta per rispondere male ma riesce a dominarsi. Senza guardare la moglie dice ora con tono casuale: «Dovrò assolutamente passare da Londra prima di tornare in Italia. Tu potresti...».
«Potrei, cosa? Vengo anch'io».

Il negozio di Liberty a Londra: Elvira Puccini fa spese accompagnata e consigliata da Sybil Seligman.
Sybil è una di quelle donne che appaiono eleganti anche se hanno indosso un vestituccio da pochi soldi; Elvira è sempre malvestita, qualunque cosa metta. Anche perché, come tenta di fare adesso, ella crede di risolvere il problema scegliendo gli stessi vestiti che vede indossare alle donne eleganti, ma che non è affatto detto che si addicano alla sua figura severa ed ora già piuttosto massiccia.
«Se non le dispiace preferisco prendere questa uguale alla sua», dichiara Elvira indicando una stoffa.
«Non mi dispiace affatto. Mi sembra però molto più bella quella rossa. Io non ho potuto prenderla, purtroppo, perché è un colore che non posso portare. Ma a lei starebbe benissimo...».
«Preferisco quello uguale al suo», insiste Elvira.
Poi, guardando le scarpe e la borsa di Sybil domanda: «Faremo in tempo ad andare a ordinare anche la borsa e le scarpe?».
«Certo, certo. Del resto i nostri mariti sanno che siamo in giro per spese, e non s'illuderanno di vederci arrivare puntuali».

Arrivano in ritardo e cariche di pacchi al Club dove Puccini e Seligman le aspettano per colazione.
«Sybil, lei è un angelo», sussurra allegro Puccini alla signora Seligman mentre l'aiuta a sfilarsi il soprabito.
«Lei è l'unica donna al mondo che è riuscita a conquistare la simpatia di Elvira. Lei non può sapere che pace questo rappresenta per me...».
Sybil è piuttosto imbarazzata; e lo è ancora più quando, sedendosi a tavola, sente che Elvira, insolitamente allegra, propone al signor Seligman di andare tutti insieme a Nizza per una *Manon Lescaut* alla quale Puccini ha promesso di assistere.
«Sybil mi ha detto che voi andate spesso a Nizza. Perché non fissiamo di trovarci tutti insieme a febbraio? Giacomo si annoia a viaggiare con me sola, ed ha tanta simpatia per voi...».
«Meravigliosa idea», applaude Puccini. «Brava Elvira. E se l'anno prossimo andremo a New York ci andiamo tutti insieme. D'accordo?».

Manon Lescaut a Nizza: ci sono tutti, Puccini e la signora Elvira, Seligman e la signora Sybil, Tonio il figlio dei Puccini, Vincent, il figlio di Seligman. La signora Elvira si è fatta fare un vestito identico a uno che abbiamo veduto a Sybil, e che le sta malissimo. Sybil è sempre sorridente, premurosa, ma il suo sguardo non è lieto. Puccini se ne accorge e la scruta attento.
«Donna non vidi mai...» canta il tenore; e Puccini posa con aria distratta la mano sullo schienale della poltrona dove c'è seduta Sybil in modo da accarezzare la spalla nuda della donna. Quasi subito Sybil, con il pretesto di farsi dare il binocolo dal marito, si sposta in modo da liberarsi da quel contatto.
Il giorno dopo li ritroviamo tutti sulla Promenade des Anglais. È una giornata rigida, e tira vento. Puccini viene fermato ad ogni passo da ammiratori e ammiratrici che gli richiedono un autografo. Una coppia di sposi chiede l'onore di una fotografia insieme a Puccini e alla sua bella signora, indicando Sybil invece di Elvira, con grande disagio di Sybil che si allontana scendendo sulla spiaggia.
Scendono poi anche gli altri stringendosi addosso i soprabiti e le sciarpe.
«Fa troppo freddo», protesta Elvira. «Se volete restare qui fate pure. Io vado ad aspettarvi al Café de Paris».
Tornano tutti indietro, ad eccezione di Puccini che va a raggiungere Sybil in riva al mare.
«Sybil! Ci hanno lasciato soli!» grida Puccini col tono festoso di un ragazzo in vacanza. «Approfittiamone! Fuggiamo!» e la prende per la mano per trascinarla via con sé.
«Sì, sì. Fuggiamo!» ride Sybil stando allo scherzo. Ma quando i loro sguardi s'incontrano tutti e due si fanno di colpo seri.
«Io vorrei davvero fuggire con te», dice Puccini baciando la mano della donna.
«Ma non succederà mai. Perché tu non abbandonerai mai tua moglie e tuo figlio e io non abbandonerò mai mio marito e mio figlio», risponde Sybil sottovoce.
«Stando così le cose cerchiamo di comportarci da persone sensate e di far passare prima possibile questo desiderio che abbiamo addosso di... scappare insieme».
«Sybil...» balbetta Puccini. «Non so se ti rendi conto che mi stai facendo una dichiarazione d'amore...».
«Di che ti meravigli? Lo sai benissimo che sono innamorata di te», ribatte con calma apparente Sybil. «Ma sto curandomi, e spero che presto...».
«Parli come di un raffreddore o della febbre del fieno!» protesta stupito Puccini.

«Infatti. Bisogna guarire o non potremo neppure essere amici e questo tipo di convivenza a quattro a sei o quanti siamo diventa insopportabile. Mentre sarebbe bellissimo essere amici, parlare del tuo lavoro, cercare di aiutarti. Credo che ne sarei capace, sai? Perché credo di aver capito tante cose di te. Che passi un momento difficile, per dirne una. Tutto questo bisogno di compagnia che hai, tutti questi viaggi per assistere alle esecuzioni delle tue opere... non sono necessari. Li fai perché...».
«Perché non posso mettermi a lavorare se non ho trovato il soggetto per una nuova opera...».
«Non è una spiegazione valida. Non mi persuade».
«Vuol dire che pensi anche tu, come Giulio Ricordi, che io sono già finito. Sono un Donizetti (lo diceva Giulio prima della *Butterfly*). Un talento che si esaurisce con la gioventù. È questo che pensi?».
«Sta a te di dimostrare il contrario».
«O pensi come tutti i critici, che non sono mai esistito. Che sono un ruffiano buono a comporre musichette lacrimogene per far piangere le serve», grida Puccini esasperato.
«Penso che l'incomprensione dei critici ti paralizza addirittura. Tu fingi di ignorarla, ma non pensi che a questo. Magari senza rendertene conto», ribatte sempre calma Sybil.
«Io?».
Lo sdegno esagerato di Puccini fa capire che Sybil ha colpito nel segno.
«Io? Io li disprezzo tutti! Critici e colleghi! Non dire sciocchezze, Sybil. Parliamo di noi piuttosto. È vero che passo un momento difficile. Perché sono una persona terribilmente melanconica, che ha bisogno d'amore», riprende poi a dire Puccini col tono dolcemente lamentoso del «seduttore» italiano.
Sybil lo osserva sorridendo divertita.
«Perché ridi, adesso?».
«Perché non hai affatto bisogno di amore. Ne hai fin troppo, mi sembra. Ne sei soffocato».
«Quello di Elvira non è più amore. Elvira è gelosa, è un'altra cosa. La gelosia è una passione a sé stante. È come l'avarizia... come la gola... ed io... io...».
Sybil si avvicina a Puccini e lo bacia lieve sulle labbra per impedirgli di continuare a parlare.
«Amore caro», dice poi. «Tutti gli uomini della tua età hanno bisogno di piccoli brevi amori, di piccole avventure poco ingombranti, che servono a mantenere viva in loro la sicurezza di essere ancora giovani e affascinanti. Io purtroppo sono troppo ambiziosa per contentarmi di questo ruolo. Io ti offro la mia amicizia, molto lunga e molto ingombrante. Prendere o lasciare».
«Dopo quello che mi hai detto poco fa?» protesta Puccini cercando di abbracciare Sybil che lo respinge con grazia, avviandosi poi attraverso la spiaggia.
«Ti ho detto anche che guarirò presto. Se mi darai una mano».
«Ma io sono innamorato di te, e voglio che tu resti innamorata di me», si lamenta Puccini seguendola.
Ma Sybil scuote la testa, decisa.
«Tua moglie ha fiducia in me... mio marito ha fiducia in me... ed hanno entrambi ragione».
«Ma in me non ha fiducia nessuno» sbotta Puccini con un accento così comico, che di nuovo muove al riso Sybil che sta lì lì per piangere.
«Io ho fiducia in te, non ti basta? E ora non parliamo più di queste cose. Fammi finir di guarire, e vedrai quanto staremo bene tutti quanti insieme».
«Una prospettiva che non mi seduce affatto» protesta ancora Puccini affondando i piedi nella sabbia.

A Torre del Lago, dov'è ritornato, Puccini sfoglia svogliatamente i libri che Sybil gli manda da Londra per sottoporgli dei soggetti per la nuova opera; sta quasi sempre chiuso in casa e suona al piano delle musiche di autori moderni che spaventano Doria tanto le sembrano brutte. Elvira si annoia perché «la gelosia è una passione che cerca febbrilmente ciò che fa soffrire» e nella casa di campagna la signora Puccini non è riuscita per ora a trovare motivo di sofferenza.
Finché, sempre più irrequieto, Puccini annuncia di voler ripartire e di voler andare via solo, questa volta. Elvira ricomincia a soffrire e tutto rientra nell'ordine.
«Dove vai?».
«A Milano. Forse anche a Parigi».
Lo dice con un tono che non ammette discussioni, insolito in lui.
Elvira si confida con delle sue parenti ospiti in casa.
«Lo sapevo che nascondeva qualcosa. Lo sentivo».
«Fai finta di niente. Lascialo partire e poi lo raggiungi di sorpresa».
«Dove?».
«Se tu gli dai l'impressione di non sospettare di nulla Giacomo non avrà motivo di tenerti nascosto dove va».
Le parenti di Elvira sono delle borghesi di provincia, corte di cervello e meschine di cuore; sono però la compagnia che Elvira predilige, perché con loro Elvira si sente finalmente importante, ammirata, invidiata, e persino elegante.
«Dov'è? Hai notizie?» s'informano continuamente le parenti, dopo la partenza di Puccini.
«È andato a Londra. Ma ha telegrafato che ripartiva subito per Parigi».
«Parigi!».
Per delle donnette di provincia Parigi, si sa, è sinonimo di "débauche".
«Vai subito a raggiungerlo. Non lasciarlo solo a Parigi, sei matta?».
Sono tutte lì che l'aiutano a preparare i bagagli, sussurrando storie terribili sentite raccontare sui liberi costumi delle donne di Parigi. Ma arriva un telegramma di Puccini da Milano. Non si è fermato a Parigi.
«Strano».
«Strano davvero. Io andrei a Milano, fossi in te».
Non fanno a tempo a decidere che Doria viene ad annunciare affannata che il Maestro è arrivato a Torre de Lago.
«Cerca di interrogarlo con calma. Non avrà fatto come quella volta che se la portò dietro, la torinese, e la mise a Viareggio?».

«Come mai non ti sei fermato a Parigi?».
«Dovrò andarci a ottobre. Potrò fare allora quello che pensavo di sbrigare adesso».
«Come mai sei andato a Londra?».
«Due giorni. Il tempo di vedere una commedia di cui mi avevano parlato. Forse va bene. Debbo pensarci».
«Chi te ne aveva parlato?».
«A Milano. Da Ricordi!».
«E Sybil non te l'aveva segnalata?».
«Anche lei. A proposito: ho visto i Seligman i quali verrebbero in Italia alla fine dell'estate se possono trovare una casa. Se vuoi occupartene... puoi anche offrire loro la casa all'Abetone...».

È tutto quel che è riuscito ad ottenere da Sybil. È andato a Londra per lei, a dirle che il «momento difficile» continua, che non riesce a lavorare, e si sente come svuotato; gli sta prendendo la paura di non essere più capace di nulla, e gli stanno diventando antipatiche tutte indistintamente le opere che ha scritto. Gli sembrano cose vecchie, superate...
Sybil era rimasta turbata da uno sfogo così appassionato, e per un momento Puccini si era potuto illudere che sarebbe riuscito a portarla via con sé, dove e se per un giorno o per sempre non se lo domandava neppure. Un momento. Ma subito Sybil si era ripresa e aveva ricominciato a parlare di libri, di commedie, di libretti; poi la proposta di una villeggiatura in Toscana, vicino a Torre del Lago, tutti insieme, naturalmente, con pieno rispetto alla fiducia; e provar così se l'affettuosa amicizia poteva servire a qualche cosa.

Serve a rendere più serena la vita famigliare di Puccini. L'arrivo dei Seligman viene salutato cordialmente da Elvira che li presenta alla piccola colonia degli amici cacciatori e buongustai di Torre del Lago. Come la corte di un re bonario, la comitiva si sposta al seguito di Puccini per le varie località di campagna; i picnic, le gite in macchina e in motoscafo si susseguono a ritmo serrato; i programmi prevedono anche una visita alla sorella suora, per cui tutta la compagnia si ritrova, come i cortigiani con Luigi XVI, dietro la grata del parlatorio di un convento di clausura. Puccini è sempre di ottimo umore, come pure Sybil. Il turbamento sentimentale sembra dimenticato, ma di lavoro quasi non si parla.
Finché un giorno di punto in bianco Puccini annuncia di aver firmato un impegno per andare a New York e di dovere prima passare almeno un paio di mesi a Parigi dove andrà da solo.
Elvira, che già incominciava a dar segni di umore instabile, si incupisce, anche Sybil appare delusa.
«Starai davvero tanto tempo a Parigi e New York? E il lavoro?» chiede Sybil a Puccini.
Quale lavoro? Puccini è inquieto, amareggiato. Continua a non trovare un soggetto che lo appassioni per una nuova opera, tanto vale quindi andare all'estero a far l'imbonitore di quelle vecchie, che dovranno probabilmente da sole fornirgli di che mangiare per tutta la vita. E poi Puccini è stufo della vita famigliare, e anche questo «tutti insieme nel rispetto della fiducia» lo annoia mortalmente.

La verità è che Elvira ha incominciato a dubitare di Sybil, ragion per cui, prima che sia troppo tardi, Puccini pensa bene di correre ai ripari e dirottare i sospetti della moglie.
Per questo, appena arrivato a Parigi per le prove di *Butterfly*, Puccini accetta di partecipare a un paio di ricevimenti dove fa la conoscenza di alcune graziosissime signore che prenderanno da quel momento molto a cuore le serate del Maestro.
Di queste notti parigine le belle donne riferiranno soltanto gli episodi marginali, lasciando libera la fantasia dell'ascoltatore di completarle come meglio crede. Una di loro racconterà ad esempio di essere andata a tarda notte in compagnia di Puccini in una boîte della Rive Droite dove l'orchestra ha subito intonato l'intermezzo della *Manon* in omaggio al celebre musicista; ma non dirà che prima il Maestro si è fatto accompagnare al *Pelléas e Mélisande* di Debussy e ha passato poi il resto della nottata a studiare la partitura dell'orchestra, tenendo il volumetto appoggiato sul secchiello del ghiaccio, come su un leggio.
Un'altra racconterà di aver cenato in camera del Maestro, trascurando il particolare di aver passato lì due ore a sgolarsi per cantargli vecchi motivi popolari francesi che risalgono al tempo della Rivoluzione e che Puccini aveva voluto trascrivere per il progetto non ancora del tutto accantonato di un'opera su Maria Antonietta.

Quello che conta è che dei trascorsi parigini del Maestro arrivano soltanto notizie piccanti e tali da indurre la signora Elvira a far le valige e a precipitarsi all'Hotel Bellevue dove arriva una domenica di prima mattina, dando modo a Puccini, a tutto il personale e a tutti i clienti dell'albergo di sentire la più clamorosa scenata che moglie abbia mai fatto. Tra le accuse che Elvira fa a Puccini c'è anche quella (aspettata con ansia dal Maestro) di aver voluto tenere i Seligman lontano da Parigi per evitare che amici fedeli seri e fidati come quelli gli impedissero con la loro presenza di abbandonarsi ai suoi turpi intrallazzi.
Il trattato di pace che segue come sempre la battaglia comporta la promessa da parte di Puccini di portare con sé Elvira a New York il mese prossimo, e la redazione (con postilla di Elvira) di una lettera a Sybil Seligman invitandola a venire subito, con o senza il marito, a Parigi.
«Tesoro mio, non puoi capire. Ma credimi che se non avessi fatto così non avremmo avuto più pace, e non sareste potuti venire più a villeggiare all'Abetone e a Torre», spiega Puccini a Sybil che è andata a ricevere alla Gare du Nord.
«Mi dicesti che quella villeggiatura tutti insieme ti era insopportabile».
«Chissà che cosa avresti combinato se ti avessi detto che Elvira era gelosa di te ed incominciava ad odiarti! Ora invece tutto è a posto ed è lei che ti vuole come alleata...».
Puccini ride felice ed abbraccia Sybil incurante dei facchini e dei viaggiatori molti dei quali hanno riconosciuto il Maestro e lo osservano incuriositi. Sybil è frastornata.
«Gioia mia. Tu sei tanto intelligente ma sei inglese e non potrai mai capire certe cose».
«Vuoi dire che non potranno mai *piacermi...*» ribatte piccata Sybil. «Odio i sotterfugi, le bugie...».
«Ma non ci sono sotterfugi, non ci sono bugie!» grida Puccini stupito. «Io ti voglio bene ed ho bisogno di vivere quanto più possibile vicino a te. Tu non mi permetti di starci come vorrei io. O hai cambiato idea? Vuoi che fuggiamo insieme? Dimmelo subito. Io sono pronto. Andiamo all'albergo ad annunciare ad Elvira: noi ci amiamo e scappiamo insieme».
«Ma che dici? Sei matto?».
«E allora, se dobbiamo essere soltanto buoni amici, Elvira non deve essere gelosa. E tu devi lasciare fare a me, che so come regolarmi».
«Sei un pasticcione, un bugiardo, un pessimo marito, un fannullone, e ti comporti come un ragazzo. Hai capelli grigi, sei un genio e ti comporti...».
«Come un ragazzo. D'accordo. È il più bel complimento che potevi farmi», conclude ridendo Puccini stringendo di nuovo a sé Sybil mentre esce con lei dalla stazione.

La fanciulla del West: un pezzetto della commedia di Belasco come Puccini l'ha veduta a New York, e come ora la racconta a Sybil. Una sera di freddo spaventoso, con bufera di vento e di neve, Puccini si aggira per una strada vicino a Broadway quando la sua attenzione viene attratta dall'insegna luminosa di un teatro.
«Avevo promesso a Belasco di andare a vedere la sua commedia, poi mi era mancato sempre il tempo. Quella sera mi trovai lì per caso».
Sul palcoscenico Minnie, la ragazza del Golden West, cerca di trarre in inganno lo Sceriffo per difendere il suo amante, il bandito Ramerrez.
«Non è grande letteratura, lo so. E l'ho compreso ancora meglio quando ho letto la traduzione della commedia, a New York avevo capito poco o nulla delle parole che dicevano», commenta la voce di Puccini. «Ma l'azione era chiarissima, i caratteri evidenti. Se il terzo atto si ambientasse in una foresta... Pensa... una caccia all'uomo in una sterminata foresta californiana, non in un bosco come questo...».

Puccini ha finito il suo racconto. Siamo in un bosco dell'Abetone, è estate e la compagnia dei Seligman e dei Puccini si è ricomposta al completo. C'è anche Zangarini, il «poeta» (come lo chiama Puccini), che si è messo al lavoro per il libretto.
«Questa fanciulla del West mi fa pensare a Tosca», dice Sybil.
«Infatti», ribatte Puccini. «Come Tosca – una trama più intensa e dei personaggi forti. Ne ho abbastanza delle piccole fragili Mimì e Butterfly. Poi c'è un'ambientazione insolita... spettacolare... e mi piacciono le melodie popolari americane...».

Gliele suona la sera, mentre, come sempre, gli amici giuocano a carte, Elvira spettegola con le parenti, i giovani chiacchierano e scherzano in giardino, e Doria mesce le bibite e vuota i portaceneri pieni di mozziconi di sigaro. *The Old Dog Tray* è la canzone che Puccini ripete più volte, finché Elvira, con la sua voce acuta chiede irritata: «Ma cos'è questa noia? Suonaci qualche altra cosa».
«Non posso», le risponde ironico Puccini. «È una canzone americana che piace molto a Doria».
Chiamata in causa, Doria si volta spaurita, mentre Puccini riprende tranquillo a improvvisare delle variazioni sul tema di *The Old Dog Tray*, che diventerà poi uno dei motivi più nostalgici dell'opera *La fanciulla del West.*

È settembre inoltrato, incominciano le piogge melanconiche, la villeggiatura all'Abetone è finita, i Seligman partono per l'Inghilterra.
«Non resterò qui neppure un giorno senza di te», dice Puccini a Sybil. «Andrò a Torre o a Chiatri e lì aspetterò che il "poeta" mi consegni il libretto. Non vedo l'ora di mettermi al lavoro, e non posso incominciare se non ho il libretto definitivo. Che maledizione. Sono quattro anni che non faccio niente, ti rendi conto?».

Torre del Lago, 13 ottobre 1907
«... Zangarini resterà qui finché il libretto non è finito. Quindi, con mia grande gioia, il momento di mettersi al lavoro si avvicina. Per ingannare l'attesa andrò qualche giorno a Vienna a dare un'occhiata alle prove di *Butterfly*...».

Vienna, ottobre 1907
«... Ti penso così spesso e vorrei tanto che tu fossi con me, qui, dove sono solo, e mi sento tanto triste. Resterò fino a venerdì, poi Milano e Torre del Lago, dove spero d'incominciare a lavorare alla mia cara *Ragazza del West*...».

Torre del Lago, 22 novembre 1907
«... Il libretto della *Ragazza del West* non è ancora finito. Zangarini si è preso troppe libertà sul testo originale e la maggior parte non funzionano...».

Milano, 23 dicembre 1907
«... Avrei voglia di bruciarmi le cervella. Zangarini continua a tenermi in attesa...».

Milano, 8 gennaio 1908
«... Sto ancora aspettando il libretto. Questo Zangarini incomincia ad irritarmi. Gli abbiamo

dato un ultimatum che scade il 15. Se per quella data non avrà finito può ritenersi libero e prendo un altro librettista».

Milano, 11 gennaio 1908
«Ancora niente da quel porco di Zangarini. Ho una mezza idea di andarmene al Cairo in febbraio».

Milano, 8 aprile 1908
«... Zangarini ha dovuto capitolare e accettare un collaboratore...».

Torre del Lago, 2 maggio 1908
«... Sono di cattivo umore, annoiato e non posso muovermi. Mi piacerebbe di venire a Londra, ma non posso. Così non ci vedremo quest'anno. Che cosa triste, terribilmente triste...».

Torre del Lago, 12 luglio 1908
«... Questi due librettisti sono un disastro. Uno ora si è fatto male, l'altro non fa nulla. E io ho bisogno che mi correggano il primo atto che deve essere scorciato e in parte riscritto...».

Sono stralci di lettere a Sybil che sentiamo leggere dalla voce sempre più scoraggiata di Puccini. È passato quasi un anno dal giorno in cui i Seligman sono partiti dall'Abetone, il libretto è finalmente terminato, Puccini è a Torre del Lago pronto a mettersi al lavoro; ma la lunga attesa ha smorzato l'entusiasmo e il musicista prova difficoltà ad ingranare. Per la prima volta lo vediamo irrequieto, e incapace di dominare l'irritazione che Elvira riesce a provocare in lui.
«Credevo che fossimo qui perché vuoi lavorare e non perché vuoi andare a caccia», gli dice Elvira ogni volta che lo vede uscire.
«Se devi star sempre chiuso in una stanza a fumare, tanto vale che andiamo a Milano. Si sta più comodi e anche più caldi», gli dice quando lo vede restare in casa.
«Perché non vai tu a Milano e mi lasci qui in pace?» propone Puccini cercando di avere un tono gentile.
«Come posso lasciarti qui da solo? Non ti sei accorto che non abbiamo più cameriere e che io passo la giornata a farti da serva?».
«Vedo che c'è Doria che fa tutto. Se riesce a fare per due riuscirà ancor meglio a fare per uno».
«Ah. Secondo te fa tutto Doria?».
«Sì fa tutto Doria».
«Ti sbagli».
«Allora mi sbaglio».
Doria entra in quel momento con la sua aria sempre un po' spaurita di bambina che non riesce a crescere.
«Doria! Non fai nulla tutto il giorno e obblighi questa povera signora a lavorare come un somaro» tenta di scherzare Puccini. Ma Doria non capisce lo scherzo, e gli occhi le si riempiono subito di lacrime.
«Io? Io...».
È tale lo sgomento della ragazzina che Puccini commosso si alza, la prende per le spalle e l'accarezza sulla guancia.

«Sciocchina. Sei bravissima. Se non ci fossi tu in questa casa non saprei come fare».
Doria scappa via con il viso in fiamme.
«Che ci mettiamo a fare adesso? Anche le mani addosso alle sguattere?», commenta Elvira che ha osservato tutto in silenzio con un'espressione dura.
Furibondo Puccini le volta le spalle ed esce dalla stanza sbattendo con violenza la porta.

La notte Puccini la passa nel suo studio a pianterreno, seduto al pianoforte. Elvira scende giù in vestaglia, pallida, spettinata, procurando di non far rumore, per sorprenderlo, e Puccini finge di non accorgersene; ma qualche volta non gli è possibile.
«Che c'è, cara?» chiede allora con un sospiro.
«Non sentivo suonare il piano e credevo che tu fossi uscito».
«No. Non sono uscito, come vedi».
«Te lo chiedo per piacere» le dice una volta Puccini supplichevole. «Vai a Milano, vai a Parigi, vai dove ti pare. Perché devi stare a sacrificarti qui? Io oramai ho ingranato il lavoro e non posso cambiare ambiente. Starò qui finché non ho finito. Non preoccuparti per me. Sto benissimo con Doria, te l'ho già detto».
«Non ne dubito».
Puccini finge di non accorgersi del tono sarcastico della moglie.
«E se proprio vuoi restare invita qualcuno che ti faccia compagnia. Le tue cugine, un'amica, chi ti pare...».
«Le persone che piacciono a me ti sono tutte antipatiche».
«Ma non è vero. E poi... io ho da lavorare. Non me ne accorgerei neppure».

Vengono due parenti di Elvira. Puccini chiede che da qui in avanti Doria gli porti qualcosa di caldo per cena nel suo studio, il più tardi possibile.
«Non capisco perché tu tenga quella ragazzina a dormire giù accanto alla stanza di tuo marito», dice una delle parenti ad Elvira.
«Mica per niente. È strano...».
Elvira non risponde; ma quella stessa sera mentre lavora, Puccini sente delle grida acute in cucina. Elvira sta facendo una scenata tremenda a Doria che ha trovato lì in camicia da notte.
«Che succede?» domanda Puccini accorrendo.
«Viene sempre a servirti in questo stato questa svergognata?».
«Sono venuta ad attizzare il fuoco, perché se il Maestro ha bisogno di qualcosa durante la notte... Ma non vado a servire... sono venuta soltanto in cucina», balbetta Doria, stringendosi addosso la camicia di cotone grezzo e battendo i denti per la paura e per il freddo.
«Che non succeda mai più, inteso?» urla fuori di sé Elvira.
«Già da qui in avanti andrai a dormire di sopra. Subito, anzi. Subito».
Puccini si avvicina alla moglie, la prende per un braccio, e facendole dolce violenza, come con un'ammalata, la obbliga a seguirlo nello studio.
«Lasciami. Lasciami stare. La padrona di casa sono io. Avrò pure il diritto di fare un'osservazione a una sguattera maleducata. Oppure non ho più neppure questo diritto?».
Dalla cucina Doria sente a lungo le grida di Elvira e la voce piana di Puccini che tenta di calmarla.

L'indomani dalla finestra della sua camera Puccini vede Doria nell'orto e dopo essersi sincerato che Elvira è nel suo appartamento al piano di sopra corre a raggiungerla.

«Dorina cara, cerca di avere pazienza. Tu non avevi mai avuto occasione di rendertene conto, ma la signora è un po' malata di nervi. È buona, sai? Bisogna avere pazienza e aspettare che le passino questi momenti di crisi. Ti domando scusa per lei».
Doria annuisce guardando Puccini con adorazione.
«Stia tranquillo Maestro. Del resto la signora aveva ragione. Aveva tutte le ragioni».
Puccini mette nella mano di Doria una medaglietta d'oro e subito fa per rientrare in casa quando vede sulla porta una delle ospiti parenti di Elvira che lo osserva.
Poco dopo una nuova scenata con Elvira. Inutilmente Puccini cerca di calmarla e di darle delle spiegazioni. Alla fine perde la pazienza e incomincia a gridare anche lui, ingiungendo alla moglie e alle sue parenti di preparare immediatamente i bagagli e di andare via da quella casa.
Puccini va poi a rinchiudersi nello studio e attende. In casa si è fatto improvvisamente silenzio: forse le donne stanno davvero disponendosi a partire. Puccini cerca di distrarsi nel lavoro, ma non ci riesce. Passa un po' di tempo e nello studio entra Doria portando il vassoio con il pranzo.
«Chi ti ha detto di servirmi qui?».
«La signora».
«E... dov'è la signora?».
«In cucina. È... tranquilla, contenta», lo rassicura Doria sforzandosi di sorridere.
Ma Puccini non è affatto rassicurato. Si alza e va in cucina dove effettivamente sua moglie sta sfaccendando davanti ai fornelli.
«Cerco di adeguarmi alle tue predilezioni», dice Elvira acida.
«E ti avverto che non ho nessuna intenzione di andar via da questa casa».
«Vuol dire che andrò via io», risponde calmo Puccini.

«Dimmi tu come uno può mantenere il cervello libero per lavorare e sperare di trovare l'ispirazione. È impossibile! Impossibile! Non immagina nessuno che inferno sia. Neppure tu mi hai mai voluto credere. Ed è sempre peggio. Se davvero mi vuoi bene impediscimi di tornare da mia moglie».
Puccini è a Londra, da Sybil che se l'è visto arrivare d'improvviso, stanco, stravolto.
«Sono arrivato ieri l'altro a Parigi. Ho ricevuto un telegramma da un'amica di mia moglie che mi faceva dire che voleva raggiungermi. "Assolutamente no", ho risposto e sono venuto qui. Ma so già che per abitudine, per vigliaccheria tornerò laggiù».
«Non è vigliaccheria. Ci tornerai perché sei generoso ed hai pietà di lei».
«È soltanto vigliaccheria. Sono un debole. Mi disprezzo perché non ho coraggio di abbandonare mia moglie. Come mi disprezzo perché ho mortificato quest'amore che ho per te. Siamo come fratello e sorella, vero? Ci siamo riusciti. Vengo a piagnucolare sulle tue ginocchia quando sto male. Che bellezza! Che meraviglia! Ebbene, sappi che secondo me non c'è niente di bello in tutto ciò. È stata soltanto una gran vigliaccata!».

A Torre del Lago intanto le cose vanno di male in peggio. Contrariamente al solito, una volta partito Puccini, Elvira non ha cambiato rotta ai suoi sospetti ma continua in modo spietato a perseguitare la povera Doria. Elvira ha chiamato la madre della ragazza, si fa trovare da lei tutta vestita di nero, come a lutto e nei termini più crudi comunica le ragioni per cui caccia di casa la povera cameriera.
A sentire Elvira, Doria si è prestata a fare da paraninfo al Maestro per alcuni anni, consegnandogli le lettere delle sue amanti, finché non è riuscita a diventare lei stessa l'amante in carica.
«L'ho sorpresa sul fatto» conclude Elvira tragicamente solenne.

Doria viene ammessa alla presenza della madre che guarda sbalordita quell'esserino che la paura e le pene hanno reso ancor più fragile e infantile.
«Portami via, mamma. Portami via», singhiozza Doria, proprio come una bambina.

«Che diciamo a tuo padre e ai tuoi fratelli?» continua a ripetere come in una cantilena la contadina avviandosi verso il paese con Doria che le trotterella al fianco.
«Mamma, ti giuro... Te lo spiegherà il Maestro. La signora è malata. Io non ho fatto niente. Lei si arrabbiò una volta perché mi trovò in camicia da notte. E da quel giorno è cambiata. Ma io non ho fatto nulla di male».
A casa non hanno bisogno di dire niente. C'è già stato il parroco per incarico di Elvira a spiegare tutto. E sebbene il parroco abbia avanzato l'ipotesi che Elvira non sia del tutto normale, il padre e i fratelli di Doria non hanno voluto intendere altro che c'è stato uno scandalo e se scandalo c'è stato qualcosa deve pur avergli dato origine. Per cui Doria viene accolta a casa a schiaffi, calci e pugni; e quando la madre riesce a strappare la povera vittima dalle mani dei fustigatori gridando «rifatevela con chi l'ha rovinata, piuttosto!» il figlio maggiore dichiara che vendicherà l'onore della sorella ammazzando il ricco seduttore.

Sybil chiede del Maestro Puccini al concierge dell'albergo.
«È partito questa mattina».
«Possibile? Così d'improvviso?».
«Non mi sono permesso di domandare niente. Ma il Maestro aveva l'aria di stare poco bene. Ciò nonostante appena ha ricevuto un telegramma ha deciso di partire subito».

Lo chauffeur che è andato a ricevere il Maestro alla stazione di Lucca risponde molto evasivamente alle domande che da questi gli vengono rivolte.
«Maestro, come le dico sbaglio. Ma il parroco potrà spiegarle tutto».
«Che c'entra il parroco?».
«Be'. Lui ha parlato con la signora e con il padre e la madre di Doria...».
«Dov'è Doria?».
«A casa sua. E da lì non è uscita da quando la Signora l'ha mandata via. Dicono anche che è malata. Saranno state le botte».
La macchina è già vicino al paese. Puccini si accorge ora che i contadini che incontrano per la strada non salutano, come pure i paesani raggruppati in piazza e che lo osservano ostili.
«Andiamo a casa di Doria», ordina Puccini allo chauffeur.
«Fossi in lei, Maestro, non mi fermerei in paese. Solo dal Parroco».
«Smettiamola con queste ipocrisie. Dimmi che cos'è successo».
«Se non lo sa lei...» ribatte lo chauffeur con tono quasi irritato.
Puccini ordina ora di fermare la macchina e scende nella piazzetta del paese dirigendosi verso l'emporio. Lo chauffeur resta nella macchina che viene subito circondata da alcuni contadini.
«Dove va?».
«Che ne so. Ma quando vi dicevo che il Maestro è una persona perbene e che lei è una matta...».
«I matti stanno rinchiusi al manicomio. Se lui non la fa rinchiudere è segno che quello che dice la moglie è vero. Del resto lo sanno tutti che il Maestro teneva le amanti a Viareggio. Ora avrà trovato più comodo tenerla addirittura in casa».

Incominciano a litigare, mentre anche dall'emporio si sentono voci concitate. Poi Puccini esce dal negozio in compagnia di un contadino e tutti tacciono di colpo.
«Andiamo a casa di Doria», ordina il Maestro allo chaüffeur.

Il padre e il fratello di Doria sono stati evidentemente già avvertiti dell'arrivo di Puccini e si fanno trovare in compagnia di altri parenti sulla soglia di casa.
«Se osa avvicinarsi lo ammazzo» continua a dire il fratello di Doria. Ma quando Puccini scende dalla macchina seguito dal contadino ch'era nell'emporio nessuno si muove né ha il coraggio di dire una parola.
«Voglio parlare con Doria», dice Puccini.
Gli uomini si scambiano un'occhiata e continuano a tacere.
«Quella ragazza è stata accusata ingiustamente. Dovete credermi. Voglio che tutti lo sappiano...».
«Andate via di qui», dice finalmente uno dei contadini più anziani. «Ve lo consigliamo per il vostro bene».
«No. Dovete credermi. Doria è stata calunniata ed io voglio che questa faccenda venga chiarita e che sia chiesto scusa a lei, a voi, a me... nella forma che esigerete».
I contadini si scambiano di nuovo un'occhiata piena di incertezza e di sospetti.
«Fate venire qui vostra moglie», dice infine uno degli anziani. «E alla presenza del parroco deve ritrattare tutto. Poi si vedrà».
Puccini dà ordine allo chauffeur di andare a cercare il Parroco e la signora Elvira. Poi chiede di nuovo di parlare con Doria alla presenza dei genitori o di chi altro vorranno.
«C'è la madre e ci sono altre donne con lei», gli viene risposto con tono ostile ma a mo' di consenso.
Puccini entra nella cucina della casupola e vede raggruppate in un canto le donne di casa. La stanza è quasi al buio, perché le imposte della finestra sono chiuse; ma anche a quella scarsa luce è possibile vedere l'impressionante trasformazione di Doria.
«Doria...» la chiama sottovoce Puccini, turbato.
La ragazza si ritrae terrorizzata, come se avesse visto il diavolo, e subito corre su per la scaletta che conduce al piano superiore, inciampando e tremando.
Puccini esce dalla casa e si mette in silenzio ad aspettare vicino al gruppo degli uomini. Altri paesani e contadini si sono radunati di là dalla strada.
Finalmente si sente lontano il rumore della macchina che sta tornando. L'attenzione si fa più tesa, il silenzio viene interrotto poi da un sussurro di disappunto. Nella macchina c'è soltanto il parroco che scende precipitosamente a dire qualcosa a Puccini in tono concitato, e Puccini subito risale in macchina con lui.

L'incontro tra Puccini e sua moglie è dei più drammatici. La donna è in apparenza calmissima, non alza neppure la voce, e sorride addirittura divertita all'idea che il marito possa pensare che è diventata matta.
«Non mi sono mai sentita meglio, mio caro. So quello che dico e quello che faccio. Ti eri abituato proprio male. Te le ho passate sempre tutte lisce. E ora che ho deciso di puntare i piedi ti stupisci e pensi che sono diventata matta. Credevi di farla franca anche questa volta. Magari ti aspettavi che venissi la sera a rimboccarvi le coperte a te e a quella sgualdrina...».
Non c'è ragionamento né minaccia che tengano. Intervengono amici, legali, tutto inutilmente. Mentre le manifestazioni di ostilità in paese sono tali da consigliare a Puccini una partenza precipitosa.

Ed è a Roma che Puccini riceve la notizia che Doria ha tentato di suicidarsi, ed Elvira è fuggita a Milano.

«Fate di tutto per salvarla, vi scongiuro. Chiamate i migliori medici, portatela nella migliore clinica. Fate qualcosa. Fatelo per me», supplica Puccini disperato all'avvocato di Lucca che è venuto a dargli la tremenda notizia, e agli amici Tosti accorsi per essergli vicini in tanta sciagura.

L'agonia di Doria dura cinque giorni, e le cure che le vengono prodigate non servono che a prolungare lo strazio delle sue sofferenze.
Di fronte alla tragica fine della ragazza i genitori, i parenti, i paesani, pentiti di averla tutti creduta colpevole e tormentata con le loro accuse, piangono e gridano reclamando giustizia ed esigendo le prove della sua innocenza. Non contenti delle dichiarazioni del Parroco che ha assistito fino all'ultimo istante la ragazza chiedono e ottengono l'autopsia della salma e l'accertamento che Doria era integra. Avuto il risultato positivo dell'autopsia i genitori di Doria denunciano Elvira all'autorità giudiziaria per calunnia aggravata e istigazione al suicidio.

Hotel Quirinale, Roma, 28 gennaio 1909
«La povera ragazza è morta questa mattina. Non puoi immaginare in che stato io mi trovi. Tosti e Berta sono con me e fanno del loro meglio per aiutarmi. È la fine di tutto, mia carissima. Ho scritto a Ricordi perché si occupi lui degli affari di Elvira. Io non voglio più saperne di quella donna. Pensami. Sono disperato».

Hotel Quirinale, Roma, 6 febbraio 1909
«Le cose stanno ora a questo punto. Io posso tornare a Torre e ci tornerò. Ma la famiglia di Doria ha denunciato Elvira per diffamazione. Stiamo cercando di vedere se è possibile fermare il processo, sebbene non sono io a occuparmi di queste trattative. Elvira non potrà comunque mettere mai più piede e Torre o la linciano. Ho passato i giorni più tragici della mia vita. Ti saluto, carissima. Ti voglio tanto bene».

Torre del Lago, 6 marzo 1909
«Non riesco più a lavorare! Sono scoraggiato. Le mie notti sono spaventose. Piango e sono disperato. Ho sempre davanti agli occhi la visione di quella povera vittima. Non riesco a togliermela dalla mente. È un tormento continuo. Che destino crudele, povera bambina. Si è ammazzata perché non ha potuto sopportare le incessanti calunnie che venivano ripetute a sua madre e ai suoi parenti. Elvira arrivò a dir loro di avermi sorpreso sul fatto. La più infame delle bugie. Sfido chiunque a testimoniare di avermi visto fare a Doria la più innocente delle carezze. L'hanno perseguitata al punto che ha preferito di morire. Ed ha avuto gran forza e gran coraggio. Se Elvira avesse appena un po' di cuore dovrebbe essere dilaniata dai rimorsi».

Sono ancora stralci di lettere di Puccini a Sybil, e anche questi li sentiamo leggere dalla sua voce. Insieme alle lettere Sybil riceve i ritagli della stampa italiana che si occupa con grande solerzia di quello scandalo che colpisce una persona famosa in tutto il mondo. Sybil è profondamente turbata; al punto che suo marito crede di doverle parlare a cuore aperto e sollecitarla a riflettere bene su tutto. Ora Puccini è libero, si dividerà da Elvira. Il signor Seligman conosce benissimo i rapporti di vero affetto che legano Sybil e Puccini. La moglie

gli ha sempre detto tutto, con grande sincerità. Gli aveva detto anche della tentazione che aveva avuto di cedere a quel sentimento d'amore, e di come sia lei che Puccini avevano poi coraggiosamente superato il momento più difficile.
«Forse è stato tutto uno sbaglio. Avete avuto pietà di me e di Elvira. Ma già per quanto riguarda Puccini il suo sacrificio è stato completamente inutile. Potrebbe essere così anche per noi. Rifletti mia cara. Sono io a chiedertelo. Sei libera di andare da lui».
«Non si è ancora sciolto da una catena e già vuoi legarlo a un'altra», tenta di scherzare Sybil tra le lacrime, stringendosi con affetto al marito. «Non farmi il torto di pensare che non sono sincera con te», soggiunge poi alzando coraggiosamente lo sguardo. «Ho riflettuto una volta per tutte *allora*, e non sono pentita. Quanto è accaduto ora è terribile, e mi angoscia. Ma non cambia nulla nelle mie decisioni e nei miei sentimenti. Cercherò di aiutarlo da lontano come posso e gli auguro di avere la forza di mantenersi libero, per tornare come un tempo a delle illusioni amorose che si trasformano in veri amori per le eroine delle sue opere».

La casa deserta di Torre del Lago: la luce filtra fra gli alberi creando uno strano effetto che dà l'impressione di una piccola figura bianca che si aggira nel parco al suono di una musica: lo struggente canto d'addio della schiava Liù (*Turandot*) prima del suicidio.
Dovranno passare molti anni prima che Puccini trovi il personaggio che impersonerà in un'opera la povera Doria; ma fin da questo momento il pensiero di lei e il tema musicale che la «descrive» saranno sempre presenti nella mente del musicista.
Gli avvenimenti più salienti della vita di Puccini a partire dal tragico gennaio 1909 li apprendiamo dai giornali dell'epoca, dalle dichiarazioni degli avvocati e dei parenti, dalle lettere a Sybil, dalla visione dei luoghi che il Maestro frequenta in quello che può giustamente essere considerato il periodo più triste della sua vita e che lo colpisce dolorosamente nello spirito e nel lavoro fino a farlo apparire precocemente invecchiato. Il brusco cambiamento di ritmo nel racconto a questo punto (come ci farà capire uno dei protagonisti) ha un'intenzione precisa; come pure la scelta degli episodi sui quali ci soffermeremo in seguito e l'angolazione da cui sono osservati. È della vita di ogni creatura umana una diversità nella «durata» del tempo, una volta raggiunta l'età matura è come se gli anni diventassero mesi e i mesi giorni. Il più delle volte è un avvenimento tragico, o comunque di grande peso per chi lo vive, a determinare la frattura identificabile. Perché è stato proprio quell'avvenimento a forzare l'attenzione e quindi la meditazione; a provocare una disperata consapevolezza.
Da questo punto insomma la storia dovrebbe essere condotta in modo da dare l'impressione alla fine che è una sorta di consuntivo fatto in punto di morte, con una puntigliosa volontà cronologica, ma con gli avvenimenti che la memoria scarta appena riconquistati, e quelli che riaffiorano con insistenza suo malgrado.
Il processo contro Elvira ha luogo nell'estate del 1909 e la donna è condannata a cinque mesi e cinque giorni di prigione, al pagamento dei danni alla parte lesa e alle spese di processo. Viene dagli avvocati deciso il ricorso in appello e Puccini a questo punto per porre fine allo scandalo che scatena tante intrusioni di estranei nella sua vita privata, si mette ancora una volta in contatto con la famiglia di Doria, offrendo una forte somma di denaro perché ritirino l'accusa. La proposta è troppo allettante per essere rifiutata: l'innocenza di Doria è ormai sufficientemente dimostrata e i familiari della ragazza accettano il denaro rinunciando ad andare avanti nel processo. A tante amarezze di Puccini si aggiunge quella dell'ostilità di suo figlio Tonio, alleato della madre. Non si parla più di separazione, anche se i rapporti tra i due coniugi rimangono tesi. Il lavoro per *La fanciulla del West* prosegue stanca-

mente; e sebbene il 10 dicembre 1910 l'opera ottenga un vero trionfo al Metropolitan di New York in una serata memorabile anche come avvenimento mondano, la critica qualificata è concordemente severa. Passato il breve momento dell'euforia per il grande successo, Puccini, inquieto, si mette alla ricerca di un nuovo libretto. È scontento dei collaboratori che ha avuto finora e ne cerca dei nuovi, tradendo vecchie amicizie. La morte di Giulio Ricordi (1912) lo priva di un consigliere prezioso, e alla testa della ditta Ricordi viene Tito (il figlio di Giulio) con il quale Puccini non s'intende affatto. Altro dolore: il libro (o libello) di Fausto Torrefranca *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, un asprissimo attacco contro Puccini che influisce su tutti i critici suoi contemporanei.
«Io ho altro da fare. Bisogna che Puccini se lo metta in mente. Debbo occuparmi di Zandonai, delle riprese a Napoli e di tante altre cose. È già un sacrificio che faccio a mandargli Clausetti. È ridicolo che continuiamo a girare il mondo dietro alla *Tosca* e alla *Butterfly* e via dicendo. Se Puccini non riesce più a scrivere una nota di musica (questa è la verità) e gli piace tanto di viaggiare e di farsi applaudire, faccia pure. È per lui un modo di sentirsi vivo. Ma lasci in pace me, per amor del cielo».
Chi si sfoga in termini così crudi è Tito Ricordi, il nuovo capo della Casa Editrice. Siamo nella primavera del 1914. I due funzionari che si trovano nello studio dell'Editore guardano il principe con apprensione: nella sala è entrato il Maestro Puccini, ed è abbastanza probabile ch'egli abbia sentito tutto.

Maria J.[eritza]. Un viso indimenticabile. È una donna di rara bellezza, una voce straordinaria, e un talento drammatico unico. Maria J. è molto giovane, ma il suo viso e il suo corpo non hanno nulla d'infantile, e suggeriscono la passionalità, la consapevolezza e l'avidità anche di una donna nel pieno senso della parola. Tutte caratteristiche a cui una leggerissima quasi impercettibile cadenza (questa davvero un po' infantile) nel suo modo di parlare, dà per contrasto un grande risalto.
Puccini vede per la prima volta Maria J. mentre sul palcoscenico del teatro dell'opera di Vienna prova la *Tosca*. Il teatro è deserto, anche l'orchestra non è al completo, ma i cantanti sono in costume e la prova della scena con Scarpia è la più perfetta delle esecuzioni. Tra Scarpia e Tosca s'ingaggia une vera lotta durante la quale la donna scivola in terra dove rimane rannicchiata a cantare meravigliosa: «Vissi d'arte, vissi d'amore».
Alla fine dell'aria Puccini entra in palcoscenico e va ad aiutare la cantante a rialzarsi.
Così si conoscono.
«Non ho nulla da insegnarle», le dice Puccini. E la cantante scoppia a ridere guardandolo negli occhi.
Poco dopo, in camerino, Maria J. si sfila il costume alla presenza del Maestro, senza nessun imbarazzo.
«Non riesco a provare senza costume e obbligo i miei colleghi a fare altrettanto. Mi odiano per questo. Sono vestiti scomodi. Ma io non so cantare se non recito, e non so recitare senza un minimo di atmosfera. Dunque il Maestro è contento di me?» chiede poi avvicinandosi di nuovo a Puccini e scrutandolo.
«E allora spero che scriva presto una nuova opera che io possa cantare come questa. Odio quegli angioletti torturati e degradati. Mimì... Butterfly... Perché lei li ama tanto? Si riconosce in loro? Avevo tanto desiderio di conoscerla per capire questo». E gli volta di colpo le spalle.
«E allora? Che cosa ha capito?» domanda un po' turbato Puccini. Poi, siccome la donna non risponde, prosegue facendo dell'ironia su se stesso.

«Temo proprio che i miei nuovi lavori non la interesseranno. Non ho trovato una storia che mi piacesse e sto lavorando a tre atti unici. Uno dei quali è la storia di una monaca, suor Angelica, che prima di prendere il velo ha avuto un figlio. Illegittimo, naturalmente. Il bambino muore e suor Angelica si suicida».
«E perché si è fatta suora? Perché ha lasciato suo figlio? Perché non ha sfidato il mondo?».
«È un essere debole. Ha paura della sua famiglia...».
«Appunto», ribatte laconicamente Maria J. senza voltarsi.

Ancora a Vienna negli uffici del Teatro dell'Opera. Quattro signori, tutti vestiti di scuro, tutti grassocci, aspettano Puccini che sperano di persuadere a firmare con loro un impegno per un'operetta.
Puccini è con Clausetti il quale gli annuncia di avere avuto da Ricordi l'ordine di partire subito per Napoli.
«E con me chi resta?» chiede irritato Puccini.
«Mi sembra che qui vada tutto nel migliore dei modi e...».
«E casa Ricordi può permettersi anche il lusso di mancarmi di un minimo di rispetto. Ma io ne ho abbastanza di casa Ricordi. Fate quello che vi pare e così farò io. Visto quei quattro signori? Per sei pezzetti di musica da mettere in un'operetta mi offrono quanto non vi siete sognati di offrirmi per tutte le mie opere messe insieme. Ed io accetto. Lo faccia sapere a Tito Ricordi. Accetto!» grida esasperato avvicinandosi ai quattro signori vestiti di scuro che subito lo circondano.

«Non l'ho fatto soltanto per il denaro», si giustifica Puccini con Maria J. «Ma questo impegno mi obbligherà a delle scadenze; e soprattutto a star lontano dall'Italia e dalla solita gente. Ne ho bisogno».
«Un impegno che *autorizza* l'evasione» ribatte subito Maria. «Ma il bello dell'evasione è la *volontà* di evadere, contro tutti. Quella sì è meravigliosa. L'evasione a tradimento, crudele».
Maria J. posa le mani sulle spalle di Puccini.
«Se avrà bisogno di un complice che spari alle sentinelle per una evasione di *questo* genere, si ricordi di me. Sono un complice ideale».

Che sia un complice ideale resta da vederlo: che sia una donna affascinante non c'è dubbio alcuno e la sua bellezza e il suo carattere stravagante intimidiscono Puccini al punto da metterlo a disagio.
Ma appena tornato in Italia il pensiero del rapporto con Maria J. gli appare estremamente vivificante.
«Io voglio vivere mille vite» gli ha detto Maria J. «E non mi basta di viverle sul palcoscenico. Se io avessi una casa la brucerei. Mi sposerò il giorno in cui mi sembrerà troppo facile abbandonare un amante. Non permetterò mai alle circostanze di influire sulla mia volontà».
E il suo sguardo acceso, il viso intenso, si ripresentano al ricordo di Puccini come una sollecitazione alla rivolta.
«Non posso più vedermi a Torre del Lago», dice Puccini a un nuovo amico e collaboratore che lo accompagna a scegliere un terreno dove far costruire una nuova casa sul litorale di Viareggio. Un'abitazione bisogna pur averla, se non altro per tenerci i libri e i pianoforti. E la farò costruire qui in faccia al mare. Ma non ci starò mai. Starò sempre in giro, e soprattutto all'estero».

«All'estero, dove?» domanda l'amico, con tono scettico. «Con quello che sta succedendo, mi sembra difficile che l'Italia riesca a tenersene fuori».

La guerra. Passano le tradotte dei soldati, sfilano i volontari agitando eccitati le bandiere.
Per Puccini la guerra è pressappoco un'offesa personale, una orribile macchinazione ai suoi danni, fatta per tarpargli le ali. A cinquantasette anni, quanti ne ha ora Puccini, come si può perdonare a chi gli ruba di colpo la possibilità di uno slancio vitale che può essere l'ultimo? Quanto durerà questa guerra? Il figlio Tonio parte volontario anche lui, nonostante la disapprovazione paterna. Puccini lo abbraccia. Dietro Tonio c'è Elvira dimagrita, avvilita dalle sofferenze della lunga separazione dal marito. Resterà con lui.
Dove sarà Maria J. la bella ribelle, mancata complice di una meravigliosa evasione?
Puccini pensa a Maria e scrive a Sybil:
«Che voglia di muovermi! Questa maledetta lotta quando finirà? Mi pare una sospensione di vita. Qui si langue: fra verde e acqua mi nasce un piccolo odio per la calma forzata. Sono qui solo e triste come un'elegia. Tira vento ed è ritornato il freddo. Con Elvira parlo poco, è sempre così terribilmente nera d'umore che mi spinge ad andarmene via. Ma al viver solo come un cane soffro tanto!».
Cupa, intristita, sempre rinchiusa in casa, Elvira guarda dietro i vetri della finestra Puccini che esce in macchina, o che gira come un'anima in pena sul lago in motoscafo.

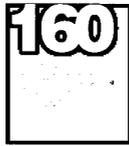
«Un uomo di quel livello e così totalmente privo di maturità politica. Che dico, maturità. Di un briciolo di sensibilità», si sfoga irritato Tito Ricordi con i suoi collaboratori. «È arrivato a dire che per conto suo la Germania prenderà Parigi sempre troppo tardi. Cose da prenderlo a schiaffi. Ha ragione Toscanini. E ora vuol passare a me il contratto di Vienna. Ma se la tenga la sua operetta alla Léhar».

«Ma che cosa fa Puccini? Perché non cerchi di fargli capire certe cose?» dicono gli amici inglesi a Sybil. «Fa dare la prima della sua «operetta» a Montecarlo. Di questi tempi. A *quel* pubblico! Ma è matto. Si scredita irrimediabilmente!».
I giornalisti francesi capitanati da Léon Daudet attaccano brutalmente Puccini per questa *Rondine* presentata a Montecarlo.
Di ritorno da quel successo effimero Puccini si difende con i suoi nuovi amici e collaboratori a Milano: «Non è un'operetta, ma un'opera lirica piena di vita e di melodia. E che c'è di scandaloso nell'averla data a Montecarlo? Mi tacciano di anti-italiano e anti-francese. Vorrei sapere chi dei miei colleghi francesi ha lasciato un'intera annata di diritti d'autore (come ho fatto io a Parigi) per i feriti di guerra francesi e in Italia alla Famiglia del Soldato. Che mondo orribile» prosegue poi con maggior nervosismo. «Datemi da lavorare, mi raccomando. Voi lo sapete che sono in vostra mano. Se non ho un libretto come faccio la musica? Potessi essere un sinfonico ingannerei il mio tempo e il mio pubblico. Ma quando nacqui Dio Santo mi toccò col dito mignolo e mi disse «Scrivi per il teatro, bada bene, solo per il teatro. Ed ho seguito il supremo consiglio. Aiutatemi. Voglio una cosa nuova, importante. Voglio tentare vie non battute. Voglio un soggetto fantastico, fiabesco, un'allegoria di tutta una vita».
«E il Trittico?».
«Io l'ho finito e lui aspetta la fine della guerra. Per ora mi accontento di eseguirlo in casa».

Di *Suor Angelica* sentiamo invece un brano in una esecuzione insolita nel convento di clausura dov'è rinchiusa la sorella di Puccini. La Madre Superiora ha dato un permesso straordinario alle

suore che col velo abbassato sul viso ascoltano il musicista che suona lo spartito al piano accompagnando una suora che con bella voce legge – non senza qualche titubanza – la parte del canto.

Sui piccoli schermi dei cinema di quegli anni passano le pellicole che documentano le manifestazioni di giubilo in tutte le città del mondo per la fine della guerra e dei primi disordini che la delusione per il trattato di pace provoca in Italia.
Anche nel paesino di Torre del Lago ci sono manifestazioni di scontento e Puccini se ne irrita. Non sono bastate le tristezze della guerra? Di quali altre angosce si va in cerca adesso? Puccini non vuol neppure sentirne parlare. Dai ripostigli e dagli armadi della Villa vengon tirati fuori i bauli e le valige: il Maestro ha in programma tanti viaggi. Parigi, Londra (dove vuole rinnovare tutto il guardaroba). Gli hanno sentito anche dire che vuole andare a Costantinopoli, e in India, e in Giappone, e in Cina. È possibile che nella villa di Torre del Lago non ci torni mai più. Lo sanno tutti che è stufo di quella casa che gli mette tristezza, e la villa di Viareggio è oramai quasi pronta.
Come per un addio Puccini passeggia tra gli alberi in giardino. C'è una luce bassa, curiosa, che crea – come abbiamo veduto un'altra volta – l'illusione di una presenza, con l'accenno di un motivo nell'aria, e che subito si sperde.
Puccini è già a Bond Street e cammina lentamente davanti alle vetrine dei negozi di abbigliamento.

Ma Puccini non va in giro per l'Europa soltanto in cerca di vestiti eleganti. Va anche a sentire le nuove musiche (Schönberg e Berg a Vienna, Ravel, Debussy, Stravinsky a Parigi, Malipiero e Pizzetti a Milano) che per lo più lo indignano.
Di ritorno da uno di questi viaggi siede solo in uno scompartimento di un treno di lusso e rimugina nella mente quelle musiche atonali che si completano col rumore degli stantuffi, quando la porta dello scompartimento si apre ed entra una donna. Puccini è così assorto che non se ne accorge subito. Quando alza lo sguardo trova davanti al suo il viso bellissimo ed enigmatico di Maria J. che lo fissa prendendogli la mano come per forzarlo ad alzarsi.
«E allora? Questa evasione?».
In un lampo nel ricordo di Puccini appare l'immagine di Sybil in riva al mare a Nizza, il giorno che lui l'aveva presa scherzosamente per la mano proponendole «Allora fuggiamo?».
Ora è una donna a invitarlo: «Allora?».
Puccini sorride e si tira indietro appoggiandosi allo schienale del divano.
«Sono vecchio, mia cara».
«Molto più giovane di sei anni fa».
È vero. I capelli di Puccini sono imbiancati ma il suo aspetto è giovanile, la sua eleganza impeccabile.
«È nel suo momento migliore. Lei sta scrivendo un capolavoro».
«Altro sbaglio. Non sto facendo niente. E forse non farò più niente» soggiunge con civetteria.
«La melodia non si fa più, o se si fa è volgare».
«Maestro io non sbaglio mai. Sono una strega...».
«Troppo bella. Può essere una fata».
«Sono una strega. Come le streghe del *Macbeth*. Io le dico che lei... lei...» e passa la mano sulla fronte del Maestro, poi prende il libro che ha sulle ginocchia.
«Che cos'è questo?».
«Un libro che mi ha dato da leggere un amico. Un suggerimento per un libretto».

Maria J. apre il libro al segno e legge: *Turandot*. Subito richiude il libro e lo posa sul divano.
«Chi è questo Turandot?».
«È una donna. Una principessa cinese crudelissima. Vera dea della distruzione. Non è davvero un angioletto torturato... si ricorda che cosa mi disse la prima volta che ci siamo incontrati? Che odiava i miei angioletti torturati. Non l'ho dimenticato».
«E li odio ancora. Non sbaglio mai, Maestro. Io le dico che lei farà questa *Turandot* e sarà un capolavoro. E ora mi dia un bacio perché me lo merito».

Viareggio. La villa è ampia, abbastanza lussuosa e piena di ritrovati moderni che divertono Puccini. C'è perfino un sistema di tubi per procurarsi un po' di pioggia artificiale quando è troppo caldo o quando a Puccini gli prende la voglia di sentire l'odore della terra bagnata come quando andava a caccia in campagna, all'alba.
Il tavolo e il pianoforte di Puccini sono ingombri di carte. Fogli di musica, pagine e pagine di versi delle tante elaborazioni del libretto di *Turandot*. I portaceneri al solito pieni di cicche quando è quest'ora tarda della notte. Puccini è al lavoro ed ha l'aria eccitata e stanca, tossisce spesso e continuamente si passa la mano sul collo come per cancellare una sensazione molesta.
Sulla soglia dello studio compare Elvira in vestaglia.
«Sta tranquilla. Non sono uscito», dice irritato Puccini quando se ne accorge. Poi la vista della moglie così invecchiata gli fa improvvisamente tenerezza.
«Vieni qui. Fammi un po' di compagnia», gli dice.
Elvira va a sedersi in silenzio in una poltrona vicino al pianoforte. Puccini si rimette a scrivere; ma la presenza della moglie lo imbarazza e quasi subito smette di lavorare per andare a sedersi in una poltrona accanto a quella dove è Elvira.
«Ecco qua. Siamo come due antichi ritratti di famiglia a quando a quando accigliati per le ragnatele che ci fanno il solletico» tossisce e si rialza irrequieto. «Da qui in avanti bisognerà rinunciare a lavorare la sera. Chissà perché mi viene questa tosse».
Puccini incomincia a spegnere le luci dello studio.
«Che dici? Facciamo scrosciare un po' di pioggia? Ci si addormenta meglio. Chi ce lo avrebbe detto trenta anni fa che saremmo stati così ricchi da poter comprare la pioggia», dice poi girando i rubinetti che aprono il getto di acqua in giardino.

A Milano negli uffici della casa Ricordi regna la più grande agitazione. Tonio, il figlio di Puccini, ha fatto sapere il risultato disastroso delle analisi ordinate dal consulto di medici chiamati per scoprire la ragione della tosse che tormenta il Maestro e dei suoi continui mal di gola.
È stato deciso che Puccini andrà in una clinica a Bruxelles per una cura di raggi prima, e un intervento chirurgico poi.
«Se non lo operano subito è segno che non è tanto grave» obbietta qualcuno.
«Dev'essere molto grave invece se Tonio ha fatto sapere alla Scala di sospendere la programmazione di *Turandot*. Puccini non ha finito l'opera. E, a questo punto... Il Tito Ricordi è il più disperato di tutti. Hanno sempre bisticciato lui e Puccini, al punto di non accorgersi del grande affetto che li unisce. Ed ora Tito vuole dimostrarglielo in tutti i modi al Maestro, occupandosi personalmente di intervenire presso i giornali perché non diano notizia della malattia, interpellando altri medici in Italia e fuori d'Italia, accorrendo poi presso di lui.

Un'altra persona arriva subito a Bruxelles e la vediamo scivolare silenziosa e discreta nella clinica, cercando di non dare a vedere la sua disperazione: Sybil.

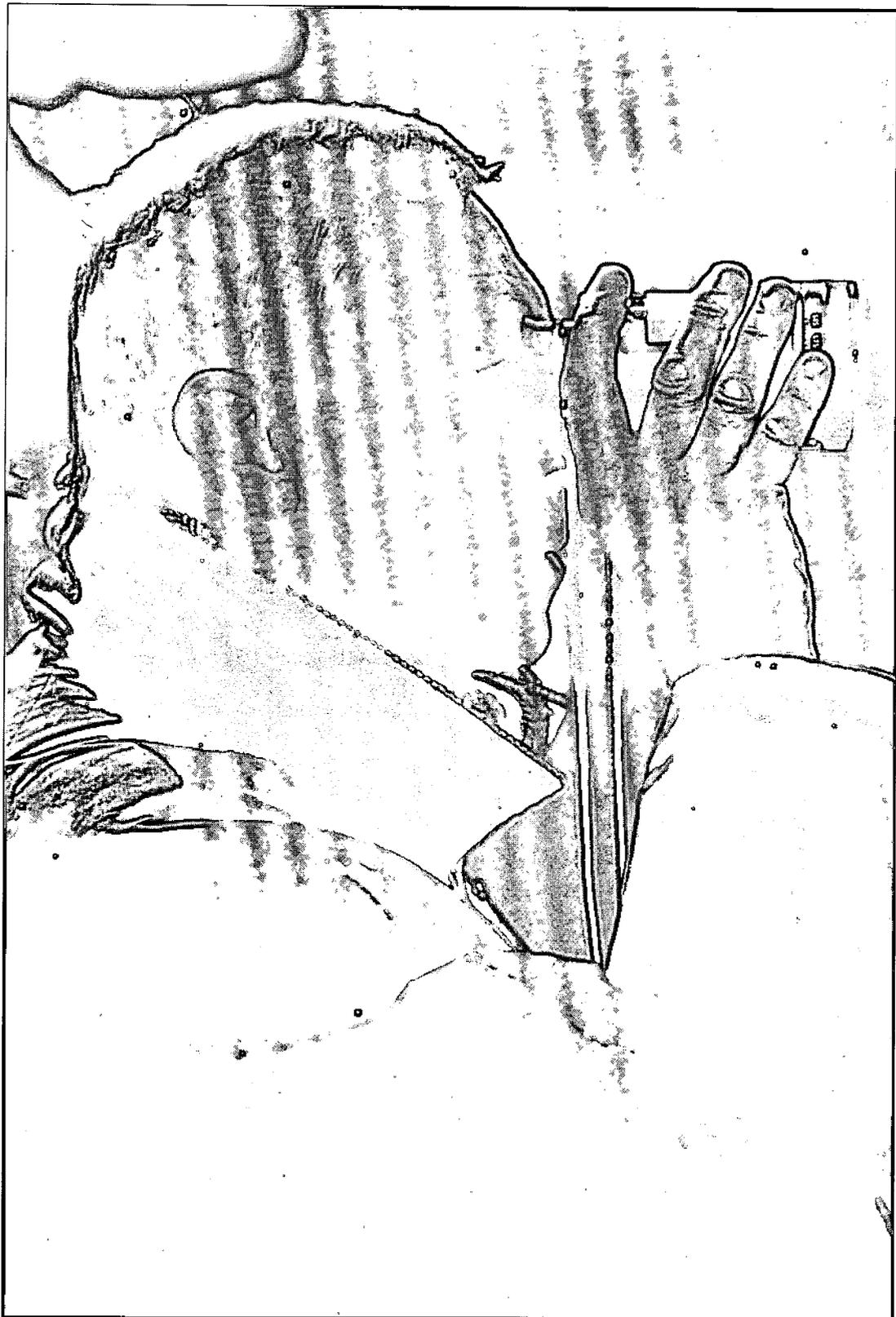
Tonio va incontro alla donna, le dà le ultime notizie poi la esorta a non entrare in camera di Puccini ma di aspettarlo fuori in macchina. In questi giorni che precedono l'operazione, e che gli vengono fatte soltanto applicazioni di raggi, il Maestro ha il permesso di uscire nel pomeriggio. Certo sarà più contento che Sybil lo veda così, come se non fosse malato lui che ha il pudore della propria malattia al punto che ha sempre lavato da sé di nascosto i fazzoletti intrisi di sangue che da tempo gli sgorga da una ferita in gola.
Sybil aspetta Puccini in macchina e poi va in giro con lui per la città. Puccini è dimagrito, pallidissimo ed ha un'espressione tragica nello sguardo. Il respiro è difficoltoso. Sybil finge di non accorgersene e riesce a distrarlo con i suoi racconti e le sue domande sulla nuova opera.
La macchina passa davanti al Teatro de la Monnaie dove c'è una diurna della *Butterfly.*
«Vogliamo entrare un momento?» propone Sybil.
«Sì. È parecchio che non sento il suono di un'orchestra».
Entrano, e quando si riaccendono le luci in sala qualcuno riconosce Puccini e incomincia ad applaudire. L'applauso solitario si trasforma in un'ovazione che Puccini ascolta in piedi, con gli occhi pieni di lacrime.
«Ti chiedo un piacere Sybil», dice Puccini quando sono di nuovo davanti alla clinica. «Non restare a Bruxelles. Parti subito. Ti farò avere io notizie. Qui c'è Tonio e basta lui. Si tratta di un'operazione sgradevole, ma niente di grave. Mi darebbe pensiero saperti qui ad annoiarti. E poi... non ho voluto che Elvira venisse perché non mi è di aiuto. Si sarebbe messa in camera e non riesco a lavorare quando c'è lei. Devo finire questa *Turandot,* capisci...».
«Capisco tutto».
«Tanto non c'è da preoccuparsi...».
«Lo so, mio caro. Torno a Londra e ci vedremo per la prima della *Turandot* alla Scala. Mi farò fare un vestito meraviglioso».
«Sì. Mi raccomando. Verde».
«Verde».
«Può anche darsi che l'opera venga rappresentata incompleta. Poi qualcuno uscirà alla ribalta e dirà al pubblico a questo punto il Maestro è morto...».
Per la prima volta Sybil stringe i denti per inghiottire l'angoscia che la tormenta.
«Scherzo» dice subito Puccini. «Dovrò dire qualcosa per farmi prendere un po' sul serio. Mi fumo una sigaretta prima di rientrare in camerata» soggiunge poi ammiccando allegro.

L'hanno operato. Il chirurgo riceve le congratulazioni dei colleghi e degli amici di Puccini.
«Avrà bisogno di una lunga convalescenza», dice. «Ma è salvo. È salvo. È salvo».
In camera Puccini giace esausto sul letto, tormentato dai tubi dell'ossigeno e dalla sonda in gola. Non può parlare. Ma con un lento movimento delle dita e delle labbra riesce a farsi intendere dalla giovane parente che lo assiste.
«Ho capito. Devo scrivere a Sybil. Lo faccio subito. Cara Sybil. È salvo. Lo hanno detto i medici».
Nel corridoio della clinica è tutto un accorrere di gente. Dalla camera di Puccini è uscita in lacrime, correndo, la giovane parente a invocare aiuto per il Maestro Puccini.

Il Teatro della Scala alla prima mondiale di *Turandot.*
Il sipario si sta chiudendo lentamente. Risuona nella sala l'ultima eco delle battute dell'orchestra. Poi silenzio. Il direttore d'orchestra posa la bacchetta sul podio e dice con semplice solennità: «Qui finisce l'opera, perché a questo punto il Maestro è morto».

b&n

intervista

sta in

Peter Greenaway

Peter Greenaway
Paesaggi con figure

a cura di Mara Polsinelli

Quando è nato il suo interesse per il cinema?

Ho ricevuto un'educazione artistica. Credo di aver desiderato diventare pittore da quando avevo dodici o tredici anni. Era un'ambizione poco realistica. Comunque mi iscrissi a una normale scuola d'arte inglese. Lì, come in tante altre scuole, c'erano dei cine-club che ricevevano film da tutta l'Europa. Si poteva essere il responsabile della selezione dei film da mostrare a un gruppo di studenti ogni sera. Ciò che mi ha affascinato è stato proprio l'assumere il controllo e la responsabilità di questa attività e, probabilmente per la prima volta, cominciai a pensare il cinema come una vera e propria forma d'arte. Avevo visto molti film americani e inglesi in precedenza, ma erano stati soltanto delle occasioni sociali piuttosto che delle esperienze veramente importanti. Il film che più di ogni altro mi ha spinto a prendere la decisione di dedicarmi al cinema è stato *Il settimo sigillo* di Bergman. Ed è stato davvero un grande punto di partenza. È un film che ha a che fare con la storia, una metafora con una straordinaria narrazione drammatica che affronta questioni religiose. Era davvero sofisticato in termini di organizzazione della metafora, sulla base di molte idee del Surrealismo europeo. Così questo film per me è stato una vera e propria «strada per Damasco». Decisi quasi immediatamente quello che volevo fare.

Prima di diventare cineasta, dunque, lei era pittore. Qual è stata la sua educazione artistica e quali erano i suoi modelli?

Sono un prodotto degli anni '60 e della pittura che allora si stava diffondendo nel mondo, o meglio in una parte dell'Europa occidentale e in America. L'Espressionismo astratto americano sembrava già vecchio, così i fenomeni più attuali erano la Land Art e la Pop Art. La mia educazione artistica proviene da questi due eventi. Suppongo che l'unico artista della Land Art ancora attivo sia Christo. Ma molte attività contemporanee, come quella che ho svolto a Piazza del Popolo a Roma, sono simili alla concezione, proposta da Christo, di una rimanipolazione, di una riconsiderazione del paesaggio umano secondo un ordine naturale. Comunque, tutte le altre idee della Pop Art e della cultura pop mi erano insegnate dagli artisti americani che visitavano l'Inghilterra o le apprendevo nelle conferenze sull'arte. Una parte preponderante dei miei interessi consisteva nel dedicarmi alla cultura di matrice popolare in opposizione alla cultura artistica elevata. Tuttavia ero sempre più interessato a pittori dall'approccio più cerebrale o intellettuale, quindi non Andy Warhol ma artisti non molto conosciuti. In Inghilterra era attivo l'artista americano R. B. Kitaj che, come Tom Phillips, altro artista inglese, ha avuto una grande influenza su di me. Entrambi erano da me considerati artisti pop intellettuali.

Com'erano i suoi primi quadri?
Penso che il contributo maggiore dato dall'arte inglese all'Europa risieda probabilmente nei paesaggi, quelli di Constable e di Turner. Anche se in Inghilterra abbiamo avuto moltissimi artisti non tutti hanno avuto il successo di Constable e di Turner. Così molti dei miei primi tentativi pittorici erano influenzati dalla Land Art. Rientravano nella tradizione pittorica del paesaggio, associata alla pittura romantica paesaggistica inglese e alla pittura di Claude Poussin, autore di paesaggi classici dell'Europa centrale. Poussin non è italiano, ma ha trascorso così tanto tempo a Roma da poter essere definito franco-italiano. Egli propone il concetto di griglia, cioè la riduzione dello spazio tridimensionale a spazio bidimensionale. Quindi le sue preoccupazioni non sono quelle del realismo; è un pittore molto astratto che propone una visione artificiale della realtà. Nei suoi quadri tutto è costruito, tutto è organizzato dalla mente, caratteristiche che mi riguardano molto direttamente.

Parliamo di *Train* e *Erosion*, i suoi primi cortometraggi sperimentali. Come li considera ora?
Sono opere di gioventù. Sono molto lontane nel tempo. Mi piacciono abbastanza, sono naïf. Penso che il primo film che ho realizzato per mostrarlo pubblicamente sia *Intervals*, che è molto più associato allo Strutturalismo, al Post-Strutturalismo, a questi due movimenti che mi interessavano all'inizio degli anni '60. *Erosion* è un film legato ancora al paesaggio, riprende il mio interesse per una pittura che svolga un intervento diretto sul paesaggio, sviluppata in termini drammatici. Ritengo che esso abbia una colonna sonora molto interessante. L'ho mostrato pubblicamente una volta o due, ma probabilmente non risponde molto ai gusti del grande pubblico.

Quali erano i suoi altri interessi negli anni '60?
Ho ricevuto un'educazione classica da scuola pubblica inglese. Così ho imparato il latino e il greco. Non ero molto bravo nelle lingue straniere, ma gli inglesi, in genere, non sono bravi nelle lingue perché sono pigri e perché tutti gli altri parlano l'inglese. Parlo un po' il francese. Ma per educazione classica inglese si intende un'educazione basata soprattutto sulla letteratura. Così ho sviluppato una grande conoscenza della letteratura del XVI, XVII, XVIII e XIX secolo. Si trattava, naturalmente, di letteratura europea che leggevo in traduzione. Il mio interesse per il testo è molto forte, così come quello per l'immagine. Questo spiega il mio grande interesse per il cinema, che è una combinazione di tradizioni del testo con quelle dell'immagine. Ho scritto anche diciotto romanzi, ma nessuno di essi è stato pubblicato. Rousseau ha detto di aver scritto romanzi per avere qualcosa da leggere in vecchiaia...

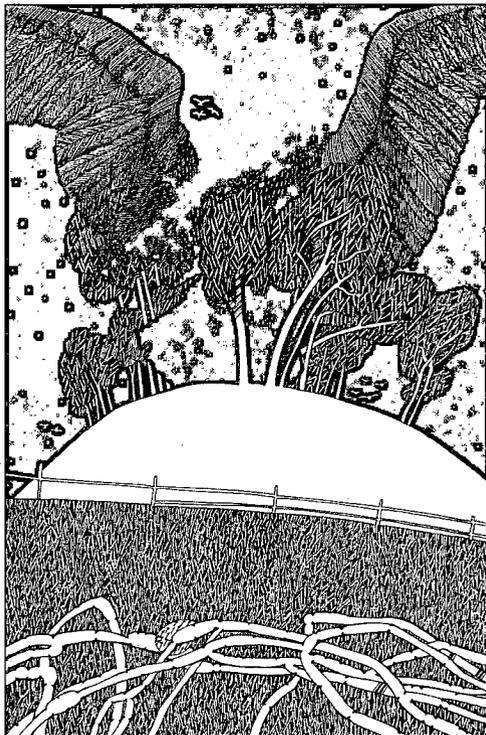
Ritornando al suo cinema, vuole parlarci di *Windows*, un cortometraggio non narrativo molto importante del suo periodo sperimentale?
Ritengo che il cinema non sia il mezzo narrativo ideale. Se si vuole scrivere una storia, bisogna farlo riferendosi a tutte le tradizioni. Ma questo metodo è andato perduto, è scomparso. Le uniche persone a cui si raccontano le storie sono i bambini, prima di andare a letto, o gli ascoltatori della radio, ma sono attività minime. L'altra grande tradizione del racconto letterario è naturalmente quella del romanzo o del racconto breve. Ritengo che, poiché il discorso decide il modo in cui le parole possono essere manipolate, poiché organizza l'immaginazione, esso sia molto più efficace in termini narrativi che in termini cinematografi-

ci. Di conseguenza molti dei miei primi film erano deliberatamente non narrativi, ma bisognava cercare una struttura per tenere insieme il materiale o sarebbero stati soltanto caos. Potrei citare molti esempi tratti dalla pittura europea, come Mondrian, che nei suoi quadri usa delle strutture molto efficaci. Se si ha la sensazione che la struttura è abbastanza forte e sicura, vi si può inserire qualsiasi cosa e il tutto funzionerà. Molti dei miei primi lungometraggi sono basati sul concetto di griglia, sono molto classici. Penso alla predominanza delle verticali in *I misteri del giardino di Compton House*, all'architettura classica in *Il ventre dell'architetto*. Ma anche film come *Giochi nell'acqua* si basano sulla piena frontalità, sulla distanza osservata attraverso inquadrature ben delimitate, per essere sicuri che ogni cosa vi sia inclusa. Così la tradizione dell'arte occidentale, specialmente quella del XX secolo, risulta essenziale per il concetto di cornice. Ho cercato di richiamarmi proprio a questa tradizione.

«*The Falls*»

Vertical Features Remake segna un ulteriore sviluppo nella sua carriera.
Sono sempre piuttosto divertito dal fatto che gli spettatori ancora oggi rimangano seduti durante la proiezione di *Vertical Features Remake*, perché è un film straordinariamente noioso. In un certo senso la noia è una parte di esso. È un film a sistema, riprende idee di persone come John Cage, che propone un sistema e poi lo segue fino alla fine, quindi qualcosa che deliberatamente tende a stancare. Ritengo che, in un modo diverso, l'idea di Andy Warhol di filmare per otto ore l'Empire State Building, che ha come risultato un film molto noioso, è stata comunque una buona idea perché porta all'esaurimento del sistema. Solo così si può andare oltre. *Vertical Features Remake* è una satira sullo Strutturalismo, sulle costrizioni della struttura accademica, un esercizio di montaggio nell'intero campo d'azione del montaggio. Ho cercato di rendere il film un po' più leggero interrompendolo con delle brevi dissertazioni sulle discussioni accademiche, sull'accademia e sulla produzione dei film.

Arriviamo a _The Falls_, che mescola documentario e fiction.
Avevo imparato a dipingere, ma quando lasciai la scuola d'arte decisi che per me sarebbe stato importante imparare un mestiere nell'industria cinematografica. Diventando tecnico di montaggio avrei potuto almeno avere un salario e imparare molte cose sulla creazione dei film. Quindi trascorsi quasi dieci anni lavorando, durante il pomeriggio, in una sala di montaggio associata con la Bbc, in quell'istituzione inglese chiamata «Coi», Central Office of Information. Era un ufficio di propaganda del Commonwealth britannico. Ho realizzato

migliaia di film: dovevo produrre tre o quattro film a settimana e sono rimasto lì per molto tempo. Ho imparato tutto sui documentari. Tutti sanno che i nostri documentari raccontano bugie e che sono pieni di propaganda. Sono molto suggestivi e propongono la famosa voce autorevole della Bbc. Così ho ripreso tutte queste caratteristiche per realizzare, con *The Falls*, uno pseudo-documentario estremamente bizzarro. Bisogna ricordare che questo film è stato realizzato alla fine degli anni '70 e che allora la paura più grande era la bomba atomica. Quindi *The Falls*, attraverso la sua natura, i temi della caduta dell'uomo e della fine del mondo, il concetto di autunno implicito nel termine "falls", propone l'idea che tutti noi siamo sul punto di scomparire in una crisi mondiale, di origine del tutto umana, che associamo all'accidentale detonazione della bomba atomica. Da studente ero molto spaventato da questa eventualità, ma probabilmente ora è diverso... *The Falls* propone un importante «evento violento non identificato» (Evni); non dice esplicitamente che si tratta di una bomba, semplicemente lo implica, sebbene ne parli come di un cataclisma che cambia ogni cosa. L'Evni provoca mutazioni da radiazioni, sia positive che negative. Inoltre associo il volo con il nostro desiderio di fuggire da noi stessi. *The Falls* è la mia dissertazione, la mia reazione a un'eiezione dal mondo.

«The Falls»

La struttura enciclopedica di *The Falls* può essere attribuita all'intento di portare a compimento l'impostazione dei suoi lavori precedenti?

Tutte le mie prime opere sono dei cataloghi. *I misteri del giardino di Compton House* è un catalogo di tredici disegni; *Lo zoo di Venere* propone un catalogo darwiniano degli stati evolutivi; *Il ventre dell'architetto* è basato sui sette stadi dell'architettura. Quindi ogni mio film è in qualche modo strutturato sulla concezione classica del catalogo. Anche il mio ultimo lungometraggio, *I racconti del cuscino*, è una specie di catalogo delle cose che mi piacciono e di quelle che non mi piacciono, delle cose che mi divertono e di quelle che non mi divertono.

La mia grande ambizione ora è fare un cd-rom su schermo omnimax. Voglio il grande schermo, il più grande e il più rumoroso che ci sia, perché non amo il piccolo schermo televisivo ma mi piace l'idea del cd-rom come enciclopedia infinita. Un cd-rom è davvero fuori dal tempo, è come un dizionario, devi farlo e rifarlo e rifarlo. Inoltre esso ti coinvolge totalmente, puoi aggiungervi le tue informazioni, cosicché alla fine esso non è solo dell'autore, ma la responsabilità è condivisa fra autore e fruitore. Ancora non esiste la tecnologia adatta, ma spero che in breve tempo sia possibile fare un cd-rom su schermo omnimax.

***I misteri del giardino di Compton House* è il suo primo lungometraggio distribuito nei circuiti cinematografici. Qual è stata la maggiore difficoltà che ha dovuto superare in questo nuovo periodo della sua carriera?**

Non ho avuto difficoltà nei miei film personali. Ma come regista avevo anche realizzato documentari per la Bbc e per Thames Television. Quindi ritengo che il cambiamento maggiore, in quel momento particolare, sia stato il dover usare attori professionisti. Prima non lo avevo mai fatto con un tale grado di sofisticazione.

«*I misteri del giardino di Compton House*»

Il problema della visione dell'artista è al centro del film...

Il presupposto essenziale di *I misteri del giardino di Compton House* è il suo apparente accademismo. Ma esso è collegato al mio interesse per la pittura e alla mia educazione artistica, alla fondamentale nozione filosofica secondo la quale non si deve disegnare quello che si vede ma quello che si sa. È quello che sostiene Picasso: non bisogna dipingere quello che l'occhio vede ma quello che la mente pensa. Per me questa è la condizione essenziale del cinema ed è una delle ragioni per cui non abbiamo ancora il cinema vero e proprio, dato che esso è illustrazione mimetica del mondo. Un cinema che sia veramente tale deve riconoscere la sua natura artificiale, deve essere antinaturalistico. In *I misteri del giardino di Compton House* parlavo di queste cose quattordici anni fa. Ma in esso ci sono molte altre cose, come l'idea di cornice, dell'incorniciare. Se si considera *I racconti del cuscino*, in cui propongo questo interesse per la moderna cornice costruttiva post-televisiva, si osserva che ritorna la stessa nozione di cornice proposta in *I misteri del giardino di Compton House*. Questa era già stata utilizzata da Canaletto, da Dürer e dagli artisti rinascimentali. La tirannia della cornice, dovuta al Rinascimento, ci porta a porre tutte le nostre opere plastiche, costruttive e artistiche in una cornice. È un dispositivo interamente artificiale che è stato creato quando la pittura si è allontanata dalla teoria che la voleva associata all'architettura. La cornice non è un concetto gotico né medievale, è un concetto artificiale creato dal Rinascimento.

Quindi conoscere è andare oltre la superficie...

Proprio per questo ritengo che il grande lavoro dell'arte drammatica non abbia niente a che vedere con la superficialità di una rappresentazione naturalistica del mondo esterno. È per questo che Shakespeare è così grande. Si tratta di scavare sotto la superficie. Sono molto consapevole della natura artificiale del mio cinema, che è davvero molto costruito. Ma tutto il cinema è artificiale: Ken Loach, Mike Leigh, il cinematografico non esiste nella realtà. Nel cinema si utilizzano i cameramen, i tecnici del montaggio, si creano veramente degli artifici. Come posso

immaginare la realtà? Se guardo il viso di una persona, non vedo i suoi piedi. Ma se lascio fuori i suoi piedi sto creando un artificio. Ritengo che bisogna sempre ricordare che il cinema è un medium profondamente artificiale e che il miglior modo per parlare di verità universale sia riconoscerne l'artificialità.

C'è una funzione strutturale nella musica dei suoi film...
La funzione strutturale della musica è legata all'inizio del mio rapporto con Michael Nyman. Michael e io ci conosciamo da molti anni. Quando eravamo bambini abbiamo frequentato la stessa scuola, poi siamo stati alla stessa università. Il nostro è stato davvero un rapporto "domestico". Forse proprio questa è la ragione per cui non funziona più. Ora abbiamo "divorziato"... Ma sinceramente credo che un film senza musica sia curiosamente impoverito. È un qualcosa davvero speciale, relativo alla nozione di colonna sonora associata all'immagine, che rende il cinema così eccitante. Un grande esempio sono stati Prokof'ev ed Ejzenštejn, per la relazione che hanno avuto in termini di immagine e musica in un film come *Alessandro Nevskij*. Con loro non si pone il problema della musica che illustra il film o del film che illustra la musica, c'è un matrimonio. Michael e io abbiamo provato con tutte le nostre forze a realizzare quest'unione. Per molto tempo abbiamo effettuato sperimentazioni, non solo nei lungometraggi ma anche in molti altri tipi di film, per perfezionare questa relazione. Realizzare un film è spesso un affare imprevedibile, bisogna affrettarsi, i soldi finiscono, ci sono sempre dei problemi... Alla fine, bisogna essere molto pratici. Così, alcuni degli esperimenti che avevamo iniziato con grandi sforzi teorici, nella pratica non sono stati portati a compimento. Ora lavoro con diversi compositori, ma era così anche quando lavoravo con Nyman, ad esempio in *Il ventre dell'architetto* c'erano due diversi compositori. Ho lavorato con molti musicisti sperimentali inglesi, persone semisconosciute che ora sono scomparse, che non lavorano più. Al di fuori del cinema, mi sono impegnato a collaborare con compositori su lavori drammatici associati alla musica. Ho fatto lo spettacolo di Piazza del Popolo con il compositore svizzero Patrick Mimran. Il mio interesse per il matrimonio di musica e immagine sta diventando sempre più ampio.

«I misteri del giardino di Compton House»

L'immagine del mondo come enorme zoo in cui gli uomini a volte sono i visitatori e a volte gli animali, potrebbe essere una delle più adatte per descrivere le situazioni mostrate in *Lo zoo di Venere*. Alla fine, i due etologi entrano in una gabbia dello zoo e si sacrificano come cavie umane.
Quest'osservazione risponde al vero, specialmente per il fatto che originariamente volevamo girare il film nello zoo di Berlino. A quel tempo Berlino stessa era uno zoo, era ingabbiata, a

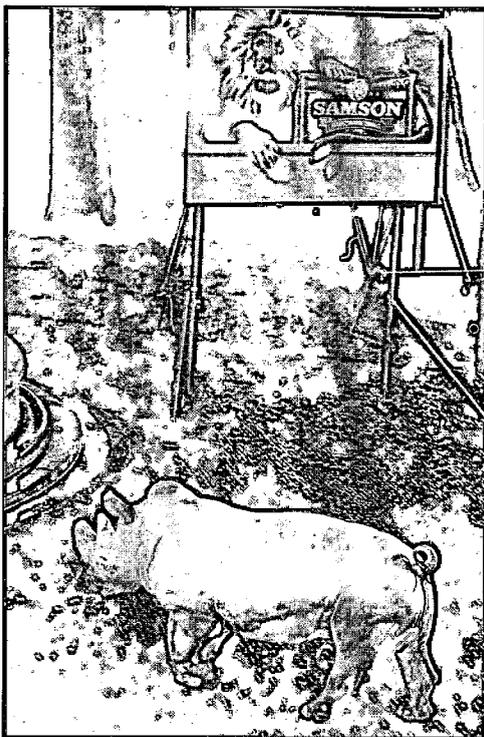
causa della sua posizione all'interno della Germania Orientale. Ma non ha funzionato. L'idea dello zoo di Berlino come arca è possibile come quella dell'intero mondo come parco nazionale. Il mondo è uno zoo e noi siamo dentro la gabbia proprio come gli animali. Penso che oggi siamo tutti d'accordo sul fatto che gli zoo sono eticamente condannabili, sono dei brutti posti. Quando ero bambino i miei genitori erano soliti portarmi allo zoo. Gli zoo allora avevano ancora una connotazione positiva, erano il luogo dove si andava per vedere gli animali. Ma adesso sono diventati davvero negativi. C'è poi il concetto di prigione, l'idea di imprigionare gli animali. Le prigioni non sono necessariamente dei posti circondati da sbarre. Ci sono delle prigioni metaforiche con le quali tutti noi abbiamo a che fare. Questo sarà il tema del mio prossimo film: l'uomo e le sue prigioni. Per alcuni aspetti particolari abbiamo bisogno di queste prigioni perché esse ci contengono, ci disciplinano, ci focalizzano. Forse la poesia più bella del mondo può essere scritta nello spazio angusto di una prigione grazie alla focalizzazione dell'attenzione.

***Lo zoo di Venere* può essere considerato un omaggio a Vermeer. Vuole spiegarci perché ha definito Vermeer il primo filmaker?**
Penso di aver seguito una citazione di Godard che ha suggerito che i quadri di Vermeer hanno due caratteristiche molto importanti, che sono anche le due caratteristiche fondamentali del cinema: un mondo creato completamente dalla luce e un mondo costruito sulla frazione di secondo. Ventiquattro fotogrammi al secondo, l'idea che nel cinema la macchina da presa può funzionare solo in presenza di luce. Vermeer ha lavorato dal 1650 al 1670 a Delft e pare che avesse nel suo studio una camera oscura molto primitiva. La tecnologia locale di quel periodo era associata alla fattura di lenti per microscopi e telescopi e alla realizzazione di camere oscure molto rudimentali. Osservando i suoi quadri, indizi come il soft focus, la presenza di ottiche molto simili a quella della macchina da presa che fanno apparire in lontananza false prospettive, indicano che egli aveva un immaginario fotografico. Ci sono state due enormi mostre dedicate a Vermeer nelle città di Washington e dell'Aia, in cui sono stati esposti ventidue dei suoi eccellenti dipinti. All'Aia ho tenuto una conferenza intitolata *Vermeer il primo cineasta*, in cui ho proposto tredici ragioni per le quali questo pittore può essere considerato il primo filmaker.

Tra i quadri di Vermeer riprodotti direttamente o indirettamente nel film, *L'atelier del pittore* sembra essere il più importante per le sue implicazioni con la riproduzione...
Vorrei rispondere a questa domanda in un modo diverso. Innanzi tutto il cinema ha una storia molto breve rispetto a quella della pittura, quindi quest'ultima ha avuto un tempo molto più lungo per sviluppare un vocabolario molto sofisticato. Il cinema è un bambino che cammina carponi sul pavimento, non si è ancora alzato nella posizione eretta. Credo che tutto ciò che è accaduto in pittura precorra tutto quello che accade nel cinema. Se un regista vuole rendere una donna bella ancora più bella, se un altro vuole rendere un uomo ricco ancora più ricco, tutto questo è già stato fatto da Frans Hals e da altre centinaia di pittori. Quindi per un regista è molto utile guardare nella storia della pittura per vedere come queste immagini siano state create e sviluppate. Non penso che sia giusto dire che la pittura è ferma e che il cinema si muove, perché la cosa importante è la creazione delle immagini. In film come *Lo zoo di Venere* voglio deliberatamente mostrare il concetto di prospettiva, il piano bidimensionale, l'organizzazione coloristica, la composizione, nel modo in cui li ha pro-

posti Vermeer e nel modo in cui li propone il cinema. Naturalmente ci sono grandi problemi, perché un quadro può ingannare, un quadro può avere molti punti di fuga mentre la macchina da presa può averne solo uno. Quindi l'idea di ricostruzione di un dipinto nel cinema è sempre problematica.

«Lo zoo di Venere»

Ogni suo film sembra ribadire che l'unica riproduzione valida è quella umana. La creazione artistica è dunque un vicolo cieco?
Credo che poniamo i due campi della creazione umana su due alti piedistalli. In un certo modo il mondo esterno è sempre più eccitante, più vivificante, più stimolante di qualsiasi altra attività artistica. Sono un darwinista, sono un ateo, ma ho trovato molti stimoli per la creazione nella stessa filosofia darwiniana. Darwin pensa che non vi sia alcun fine nell'esistenza, che tutto è molto accidentale e che la cosa migliore che possiamo fare per noi stessi è procreare. Quindi la sola ragione per cui esistiamo è procreare. Di conseguenza c'è un unico argomento e cioè il sesso, che proprio per questo risulta così affascinante. Filosoficamente siamo tutti delle valigie che trasportano materiale genetico che deve essere trasmesso. Se crediamo questo, tutto il resto va a posto. Poiché ho avuto due figlie, ho raggiunto il mio scopo sulla terra, il materiale genetico è stato trasmesso. Quindi ora devo trovare qualcosa da fare per occupare il tempo che mi resta fino alla morte. Fare film è molto divertente!

***Il ventre dell'architetto* è uno dei suoi film più autobiografici. Vuole dirci come si sentiva durante le riprese e come vede il film ora, dopo dieci anni?**
C'è un particolare autobiografico molto divertente. Quando ho realizzato *I misteri del giardino di Compton House* ho viaggiato molto per il mondo, per promuovere il film e sono venuto anche a Roma. Qui ho avuto dei terribili mal di stomaco. Sospetto che quei dolori fossero psicosomatici o forse avevo bevuto troppi caffè. Quando partii dopo tre giorni di promozione del film, questi dolori scomparvero e io ne fui ovviamente sollevato, a causa della mia storia familiare di cancro allo stomaco. Ho pensato che questo poteva essere un episodio piuttosto divertente per un film su un uomo che va a Roma e immediatamente ha dei terribili dolori allo stomaco. Quindi, a questo livello, il film è molto autobiografico.
Un altro tema del film è la nozione di artista pubblico e di artista privato, o la vita pubblica e la vita privata e come bisogna organizzarla. Il film è autobiografico anche a tale riguardo. Avevo due bambine piccole, avevo una famiglia, ero lontano da casa da tanto tempo e dovevo lavorare molto. Bisogna aver cura del matrimonio, ma, se non si è a casa, tutto diventa molto pericoloso. Penso che nel film ho ricostruito i dialoghi da situazioni reali.

A un altro livello il film è interessante per le mie preferenze estetiche. In esso c'è un tema complicato che riguarda la riproduzione artistica. Inizia con l'architettura, continua con la scultura, poi con la pittura, poi con la fotografia e finisce con la fotocopia. In ognuna di esse la rappresentazione dell'uomo diventa sempre più debole. Ma anche molto più numerosa. Nel mondo ci sono più fotocopie che fotografie, più fotografie che dipinti, più dipinti che sculture. Così qui è stato clonato un sistema banale di rappresentazione. Il valore dell'immagine diventa sempre più debole. Tutto questo per me è molto entusiasmante nell'ambito delle nuove tecnologie.
Proprio per queste ragioni il film è stato così interessante per me, o meglio, così divertente, che è la cosa più importante. *Il ventre dell'architetto* ha reso Roma molto importante ai miei occhi e mi ha fatto desiderare di ritornarvi. Quando ho allestito lo spettacolo di Piazza del Popolo, ho cercato di ricreare l'eccitazione di una città davvero divertente.

Come ha scelto i monumenti di Roma mostrati nel film?
Tutte le grandi città, tutte le città famose nel mondo, e non solo Roma, sono costruite su sette colli. Parigi è sorprendentemente costruita su sette colline che però non sono molto grandi. Rio de Janeiro è costruita su sette colline, Londra è costruita su sette colline. Quindi il sette sembra essere il numero magico affinché gli architetti costruiscano una città. Di conseguenza, *Il ventre dell'architetto* è diviso in sette sezioni che rappresentano i sette principali periodi storico-architettonici della città. Periodi che sono tutti associati al Classicismo e al Neoclassicismo, che sono poi quelli che più mi interessano. Credo che questa struttura abbia dato ad ogni cosa il giusto posto.

Nel film c'è il confronto fra due architetti, Stourley Kracklite e il suo modello Etienne-Louis Boullée. Entrambi si sono completamente dedicati all'arte, ma ogni loro sforzo si è concluso con un fallimento. L'artista è dunque condannato al fallimento?
Penso che lei abbia lasciato fuori un terzo personaggio: Peter Greenaway. Tutti e tre siamo degli outsider. Nessuno di noi vive a Roma, siamo tutti degli stranieri, veniamo tutti dall'estero, siamo tutti alieni provenienti dal pianeta Marte che visitano la Città Eterna. C'è un atteggiamento che ci accomuna: tutti e tre osserviamo l'architettura romana dal di fuori. Quindi l'idea di me stesso come il terzo outsider è molto importante per il problema del fallimento artistico.

Un altro importante personaggio nascosto è Piranesi, l'architetto incisore opposto a Boullée per la sua diversa visione dell'architettura. Kracklite è ossessionato da Piranesi. Questa ossessione potrebbe essere connessa a una delle sue stesse ossessioni?
La cosa importante di Piranesi, che oggi tendiamo a dimenticare, è il suo essere estremamente popolare quando era in vita. Penso che egli fosse l'artefice delle cartoline della Roma del XVIII secolo. Era molto importante per l'industria turistica. Oggi non lo vediamo più in questo modo perché il tempo ha prodotto un cambiamento di prospettiva. Ma un'altra cosa che affascina in Piranesi è il suo continuo "ingannare". Nelle sue incisioni, Piazza del Popolo è enorme, il Pantheon è tre volte più grande di quanto sia in realtà. Mi piace molto la sua idea di distorsione, di scegliere deliberatamente delle prospettive ampie. Ho già detto che è molto difficile riprodurre un dipinto con la macchina da presa. Mi sono comunque proposto questo

obiettivo con Piranesi ed è stato molto interessante constatare che il punto di vista piranesiano non sfugge a quello della macchina da presa.

Flavia Speckler, che è un testimone neutro degli avvenimenti del film, è uno dei suoi doppi?

Credo che Richard Bohringer in *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* ne sia un altro. In ogni film c'è un me stesso travestito. Flavia è una fotografa che filma tutto, che guarda e osserva e, a volte, fa andare avanti la storia.

Come le è venuta l'idea di realizzare *Giochi nell'acqua*?

Penso che la sua prima caratteristica sia quella di essere un film girato per la maggior parte dal punto di vista di un bambino. Quando ero piccolo, i miei genitori erano soliti portarmi in quella zona dell'Inghilterra che si trova tra la costa orientale e l'Est dell'Inghilterra, il Norfolk e il Suffolk. Credo che, in un certo senso, ho sempre desiderato ritornare in quei posti per ricostruire la mia storia legata ad essi.

«Lo zoo di Venere»

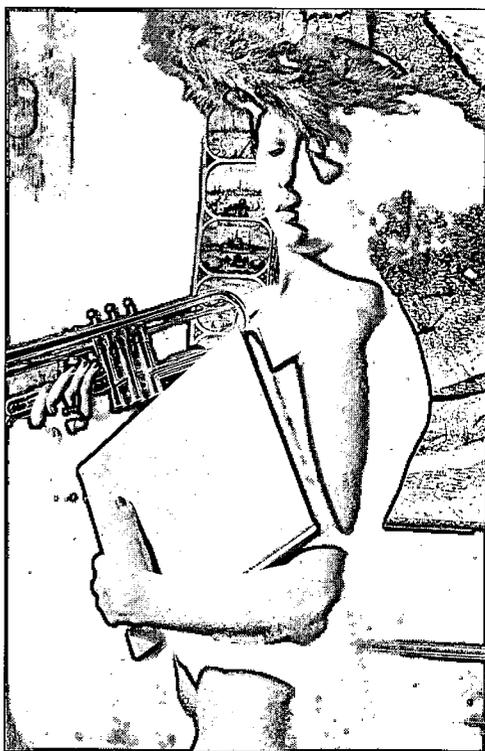
La seconda caratteristica del film è che ero determinato a sfruttare ancora una volta l'idea della formula non-narrativa. Questo spiega la numerazione da uno a cento che rappresenta, credo, la nozione del fato. A tutti noi è dato da vivere un tempo determinato e tutti noi dobbiamo adattare le nostre vite a uno spazio dato. Fortunatamente non c'è la numerazione uno-cento, c'è un finale aperto, non sappiamo quando moriremo. Ma forse questa è una grazia debole, perché se sapessimo quando moriremo, sono sicuro che spenderemmo meglio le nostre vite.

La terza caratteristica del film è la grande idea della nuova posizione della donna, proposta alla fine del XX secolo. La donna ha un nuovo comportamento, dovuto all'emancipazione femminista, che ha creato ogni sorta di malcontento verso la potenza maschile. La società paternalistica è stata surclassata dal femminismo e dalle femministe. La situazione si è rovesciata. È l'uomo che dispera di avere un contatto fisico ed emozionale con la donna. L'uomo fallisce in questi suoi approcci per varie ragioni.

Ma il film è anche una commedia, una commedia nera inglese. Dunque, il concetto della struttura opprimente, l'idea della rivisitazione nostalgica di una parte importante del paesaggio inglese, tutte queste idee ci riportano alla prima domanda. La pittura paesaggistica inglese è molto importante per me, così come il tema della nuova situazione del maschio nella tradizione della guerra dei sessi.

Quanto sono importanti i dipinti preraffaelliti in questo film?

Abbiamo speso molto tempo per realizzare la più perfetta organizzazione dello spazio. Molte immagini sono rimaneggiamenti, sono pastiche di illustrazioni inglesi e americane per bambi-

ni. Mai sentito parlare dell'illustratore Maurice Sendak o di Winsor Mc Cay, autore di *Little Nemo*? Le opere di entrambi sono state rielaborate da illustratori e da pittori americani contemporanei. Anche in Italia ci sono degli artisti che si rifanno alla tradizione di McCay. Comunque, nel film ci sono molte composizioni figurative basate sulle immagini di McCay. Ma esse sono anche basate sull'immaginario pittorico della metà del XIX secolo, quello dei bambini rappresentati dai Preraffaelliti e dai Post-preraffaelliti. Quindi nel film c'è tutto un interesse per una molteplicità di citazioni che si riallaccia sempre al discorso del cinema come continuazione della storia della pittura.

Crede che il cinema sia il gioco migliore per la sua natura artificiale e illusoria?

Questo è un grande tema. Penso di aver raggiunto, dopo molti anni, un grande senso di disincanto sul cinema. Il cinema non è quel grande medium immaginativo che comunemente crediamo che sia. Penso infatti che il cinema può essere facilmente decostruito e sezionato nelle sue varie parti. La mia attuale posizione verso il cinema è cercare di trovare la giusta strada per esso. Per questo penso che siamo tutti responsabili della sua reinvenzione, io come il pubblico, perché il cinema è diventato stantio, stereotipato, molto prevedibile. È monoculturale in tutto il mondo, non solo in California. L'ultimo grande periodo in cui si sono avute invenzioni cinematografiche è stato quello degli anni '70 con i tedeschi Fassbinder, Wenders, Schlöndorff, Herzog. Sono stati gli ultimi a investire una nuova immaginazione nel cinema. Ma un reinventore del cinema ancor più grande è stato Godard, nella seconda metà del XX secolo. Credo che oggi sia molto evidente la mancanza di altri grandi inventori nel cinema. Devono essere andati tutti in qualche altro posto... Così *Fino all'ultimo respiro* di Godard vale venti film di Scorsese. La nuova tecnologia, le nuove influenze artistiche, l'immaginazione, tutto è andato a finire nella tecnologia delle immagini post-televisive invece che nel cinema. Il cinema ha una tecnologia obsoleta. È stato inventato nel 1895. Non c'è nessun altro campo della nostra cultura che usi ancora la stessa tecnologia di cento anni fa. Tutto è cambiato. Perché dovremmo essere ancora obbligati ad accettare questa stupida pellicola di celluloide proiettata in uno spazio buio che limita la nostra attività? È una tecnologia vecchia, dobbiamo andare avanti.

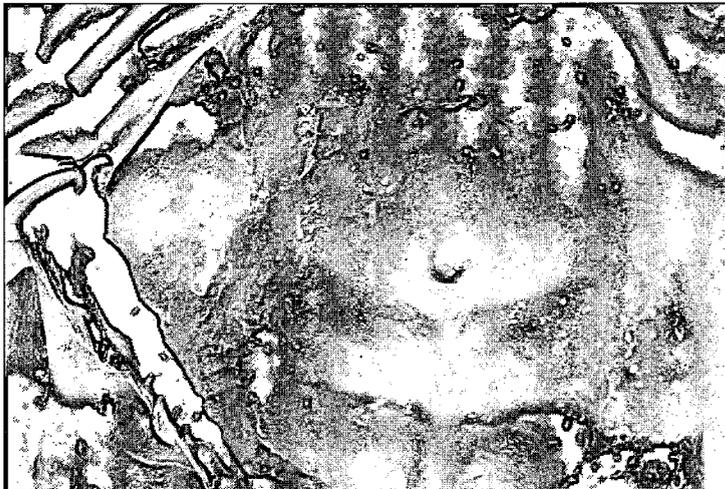
Parliamo di *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, partendo dal titolo che elenca i suoi protagonisti principali.

Sono molto interessato all'allegoria, ma questa non esiste più nella società contemporanea. L'allegoria era molto forte nel periodo manierista, nei secoli XVI, XVII, XVIII.

Se in Italia avete Boccaccio, il Boccaccio inglese è Chaucer, l'autore di *I racconti di Canterbury* che includono racconti intitolati *Il prete*, *La suora*, *Il dottore*, ecc. Ovviamente, nel mio titolo c'è un riferimento ad essi. Ma il titolo *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* non è così semplice, perché implica una relazione fra i personaggi: il cuoco, il ladro, "sua moglie" e "il suo amante". Ma io ho anche usato titoli inglesi molto complessi come *Drowning by Numbers*, *The Draughtsman's Contract*, che hanno molti significati. Quindi con *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* ho voluto proporre un titolo molto semplice che poteva essere tradotto facilmente in tutte le lingue europee. Ho tuttavia commesso un errore, perché se questo titolo viene tradotto in francese, ci si può confondere a causa di difficoltà grammaticali che non esistono in inglese. Così *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant* può implicare una relazione omosessuale tra il cuoco e il ladro. Ci sono sempre delle complicazioni.

Brian Dennehy in «Il ventre dell'architetto»

C'è un legame tra Spica e il gangster psicopatico proposto da David Lynch in *Velluto blu*?

Non vado al cinema molto spesso, ma ho visto, quasi per caso, *Velluto blu* e sono stato roso dall'invidia. Mi sarebbe davvero piaciuto aver realizzato questo film e non posso dire lo stesso per molti altri film.

«Il ventre dell'architetto»

Ammira altri registi nel cinema contemporaneo?

No. Invece ammiro enormemente persone al di fuori del cinema, come Peter Witkin che è un affascinante fotografo americano. Trovo interessanti molti nuovi scrittori e drammaturghi inglesi, così come molti pittori americani e europei. Ma non riesco a trovare questo stesso interesse nel cinema, se non molto raramente. Non c'è un solo film che non abbia almeno un momento di eccitazione, anche quelli più noiosi hanno un attimo interessante, anche se solo per caso. Quindi si tende a cercare questi momenti, ma non è abbastanza, si ha bisogno di qualcosa che soddisfi di più. Questo qualcosa riesco a trovarlo molto raramente nel cinema attuale. Ammiro ancora Cronenberg perché esplora dei temi particolari e perché è pericoloso. Comunque ho molta difficoltà ad essere soddisfatto dal cinema contemporaneo.

Ritornando a *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, si può notare che esso propone una vera celebrazione del corpo. Il corpo è una delle poche certezze.

È proprio così. Possiamo parlare di filosofia, possiamo parlare di religione, ma, in un certo modo, entrambi questi fenomeni sono locali e deboli. Durante la mia vita si sono avvicendati la semiotica, lo strutturalismo, il post-strutturalismo. Sono tutte affascinanti aree problematiche che hanno una breve durata, cambiano molto rapidamente. Negli anni '90 abbiamo assistito al crollo dei sistemi comunisti, quei sistemi che, quando ero giovane, credevo sarebbero durati per sempre. Dopo la Seconda Guerra Mondiale c'è stato il collasso del Cattolicesimo Romano, l'indebolimento e la tendenza a scomparire della Cristianità. Ci sono tuttavia dei gruppi fondamentalisti, che hanno una grande fede, in alcune parti dell'America, in Irlanda e forse in Sicilia. Ma sappiamo che c'è un'erosione del sistema nel suo insieme, un sistema che ha duemila anni di vita. Quindi la religione, la politica, tutti i sistemi cadono, i sistemi filosofici cambiano. Tutto quello che abbiamo in comune è la nostra fisicità, un linguaggio di cui potevamo parlare cinquemila anni fa e di cui potremo parlare fra cinquemila anni, da Vancouver alla Cina. Tutti fondamentalmente, anche se con prospettive diverse, abbiamo questa nozione di corpo. Come darwinista credo nel mondo materiale, non credo nell'anima, non credo nel bene e nel male, non credo nella punizione,

certamente non credo nel Paradiso e nell'Inferno. Sono tutti concetti che inventiamo e cambiamo. Si dice che l'atteggiamento europeo verso il Paradiso sia fondamentalmente sempre lo stesso. Ma l'atteggiamento europeo verso l'Inferno cambia ogni settimana. Dunque tutte queste cose sono effimere, mentre il corpo rimane una costante. Credo che se perdiamo di vista la nostra fisicità, perdiamo la nostra prospettiva. Di conseguenza, desidero fortemente la fisicità, la corporeità nella figura umana, sia all'interno che all'esterno. Non per fare un'osservazione volgare, ma il corpo umano può baciare così come può scoreggiare! Il corpo può sanguinare, mestruare, defecare, decomporsi. Dovremmo sempre ricordare questa nostra fisicità.

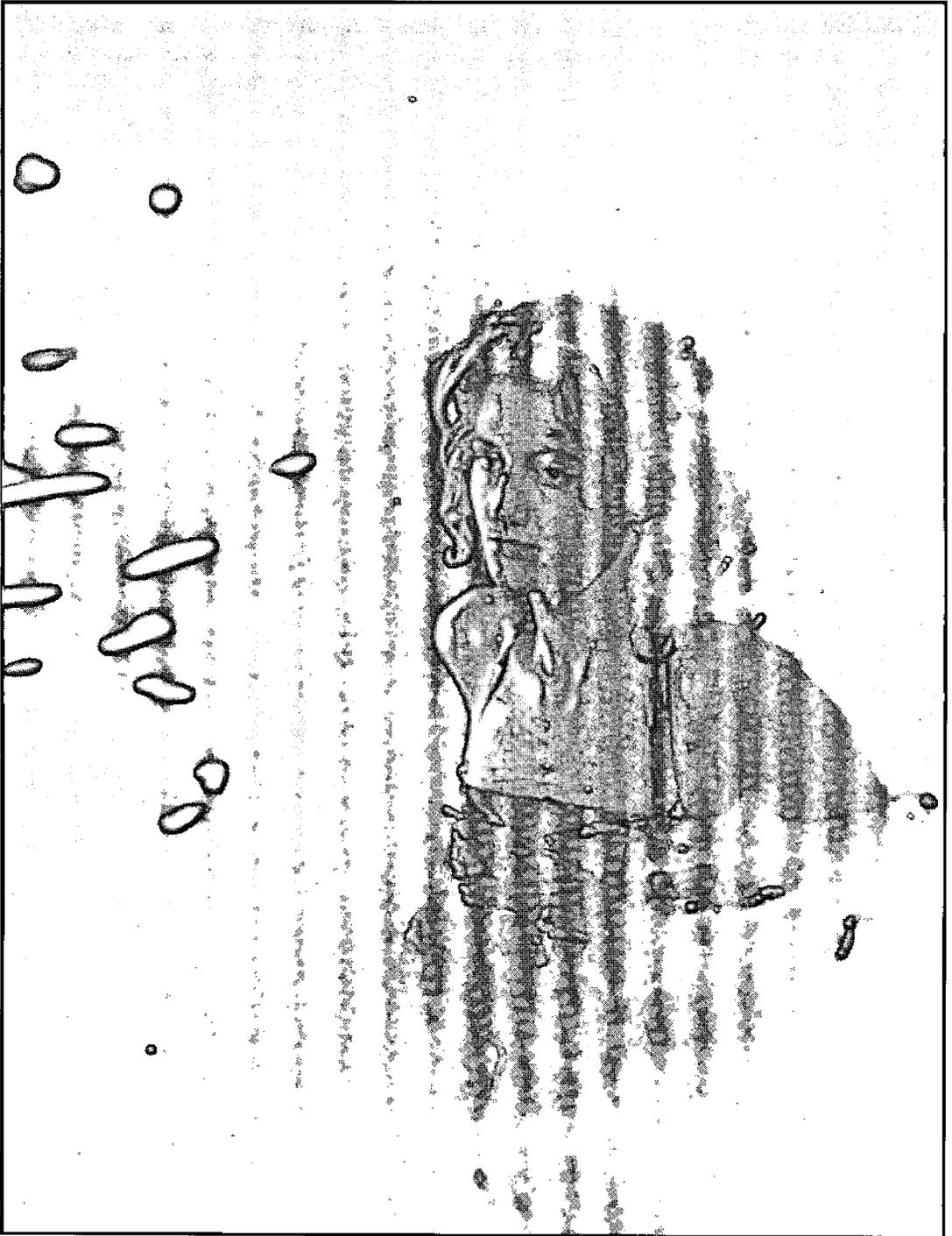
«Giochi nell'acqua»

Il suo uso dei colori nel film segue una codificazione, associando a ogni posto un colore diverso?

Un'associazione potrebbe essere anche il contare in *Giochi nell'acqua*, l'enumerazione alfabetica in *Lo zoo di Venere*. In *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* uso un sistema coloristico, una codificazione dei colori. Conosco il sistema universale della teoria newtoniana del colore e lo applico. Isaac Newton è uno dei miei eroi, compare molte volte in *Il ventre dell'architetto*, per esempio. Ma c'è anche l'idea di dar credito alla responsabilità del colore. Il colore si è separato dalla forma. Dobbiamo ridare al colore un significato più simbolico e più utile, altrimenti esso diventa solo un altro tipo di catalogazione, diventa molto effimero, diventa un prodotto "usa e getta", diventa inconsistente. Nel film ho cercato di raggiungere questo obiettivo con tutto me stesso, così ho ottenuto un preciso sistema di codificazione coloristica. Lo spettatore, quando c'è il blu, sa di trovarsi nel parcheggio, quando c'è il rosso, sa di essere nel ristorante. È una divisione molto precisa.

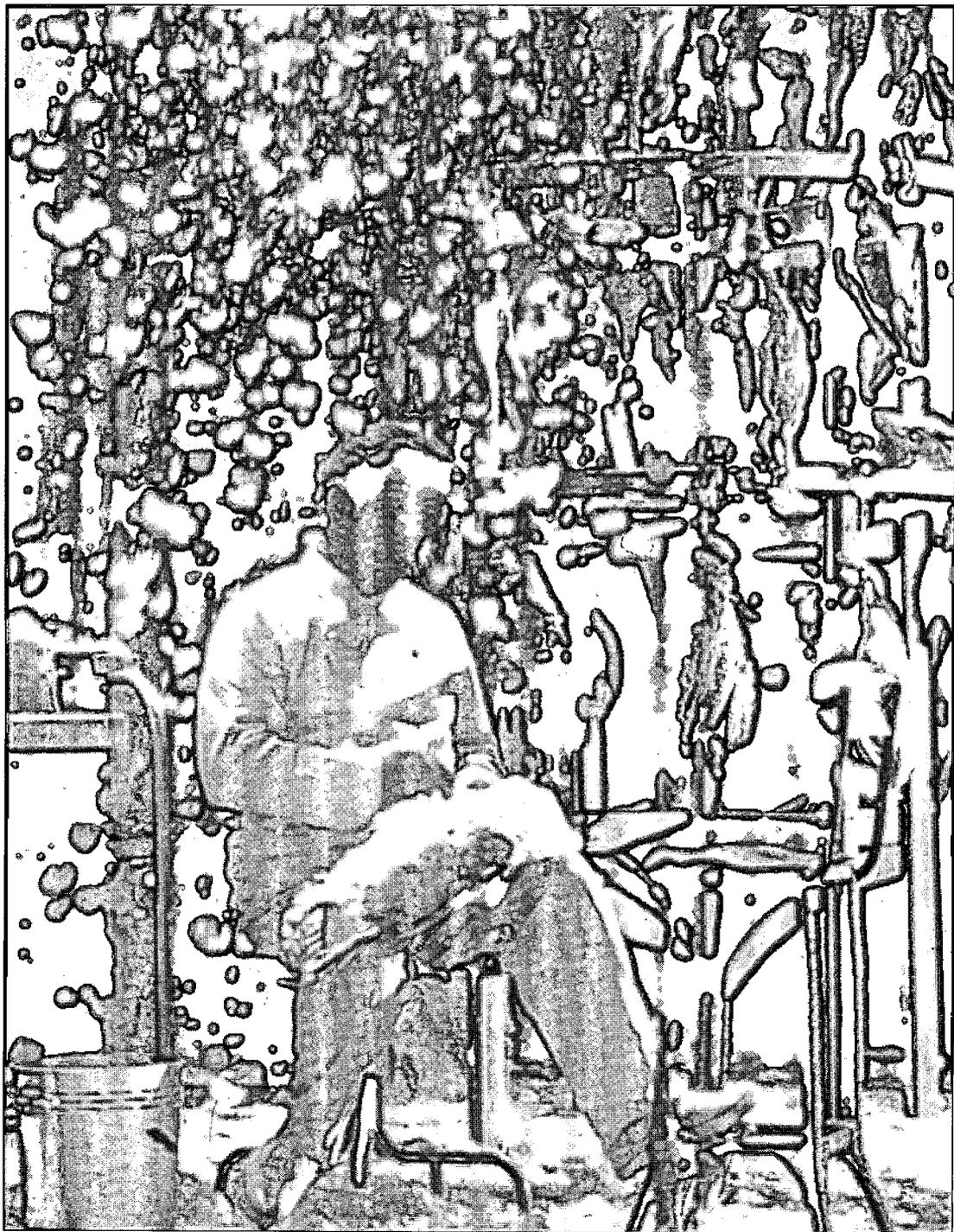
Negli anni '90, lei ha realizzato una trilogia barocca, non ancora conclusa. Vuole spiegare il perché della scelta del Barocco?

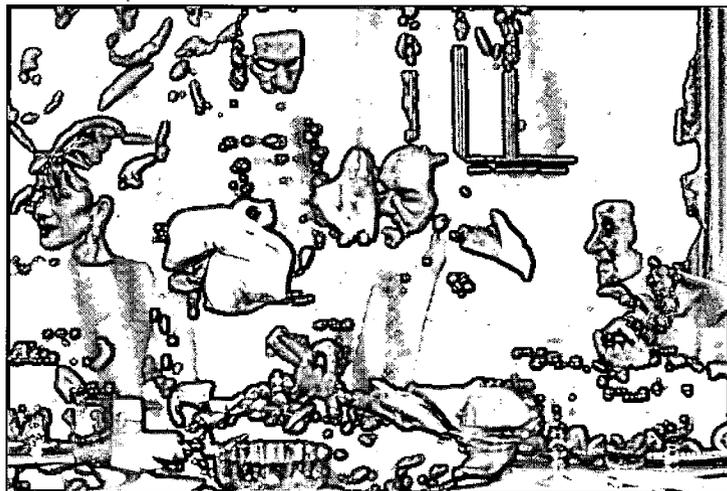
Credo che stiamo vivendo una nuova era del Barocco. Il Barocco si interessa della sensazione, vuole propagandare un certo modo di vita. Esso è in relazione al concetto di sospensione dell'incredulità proposto da André Bazin. Il Cattolicesimo Romano è basato sul concetto della sospensione dell'incredulità. Esso nega il mondo razionale, nega il senso comune, per creare la fenomenologia del Paradiso e dell'Inferno, del bene e del male. Quindi il Barocco del XVII secolo è veramente un veicolo di propaganda per sostenere il concetto di sospensione dell'incredulità. Di conseguenza ci sono artisti come Bernini, che utilizza tutti gli artigiani del mondo plastico allora conosciuto per creare lo straordinario fenomeno illusionistico di San Pietro. Colore, luce, musica, costumi, dramma, *masque*, bronzi, ori, argenti, c'è di tutto.

«Giochi nell'acqua»

È il primo artista multimediale che riesce a mettere tutto insieme e a farne uno spettacolo straordinario. Ma non c'è niente al centro del Barocco. Esso è vuoto. È tutto uno show spettacolare. Credo che il cinema sia la carismatica arte di propaganda del capitalismo. Al centro del cinema non c'è niente, solo poche ombre sulla parete. Per le implicazioni filosofiche, quelle del governo americano fondamentalmente, il cinema è un concetto del mondo capitalistico, in cui tutto fa successo se si hanno i soldi. Il cosiddetto happy end è proposto proprio sulla base del materialismo. E tutto questo implica anche l'idea portante del capitalismo, secondo la quale qualcuno deve essere sfruttato affinché qualcun altro diventi ricco. C'è una sottile differenza tra il capitalismo americano e quello europeo. Questa differenza è evidente nel tema più ricorrente del cinema e cioè il raggiungimento della saggezza: in America la saggezza è raggiunta positivamente, in Europa negativamente. Così l'uomo in un film europeo è più saggio e più triste, in un film americano è più saggio e più felice. L'uomo può avere la speranza illusoria di una ricompensa dopo la morte, ritorna nuovamente la sospensione dell'incredulità. Quindi il cinema e la religione sono due veicoli di propaganda basati sull'idea fondamentale del Barocco, quella della multimedialità della sensazione.

Il regista P. Greenaway con Helen Mirren

***L'ultima tempesta*, il primo film della trilogia barocca, può essere descritto come una grande fantasmagoria che raggiunge il suo climax con il *masque*?**

Sì, certamente. La forma del *masque* mi interessa perché essa fondamentalmente non è narrativa, ma è spettacolare. Molti anni fa ho scritto una sceneggiatura intitolata *Jonson and Jones*, un titolo che suona molto bene e che sembra alludere a un paio di mostri di Chicago. In realtà è la storia del rapporto fra Ben Jonson e Inigo Jones, autori di *masque* per la corte di Carlo I e di Giacomo I. Il fatto interessante è che Jonson cura la parola, mentre Jones cura lo spettacolo. Stiamo parlando quindi di Fellini e di Rohmer, le due facce del cinema. Quello che è piuttosto sorprendente è che, nonostante le loro continue discussioni e liti, nonostante i loro tentativi di picchiarsi e uccidersi, Jonson e Jones hanno realizzato insieme 32 straordinari *masque* per la corte degli Stuart. Il *masque* ha avuto una storia molto breve, circa vent'anni, ma in quel periodo è stato molto popolare, ha avuto molto successo per poi scomparire completamente. Ma questa forma drammatica propone un modo interessante di trattare il materiale, di combinare lo spettacolo e la parola, i due opposti di tutte le forme d'arte che si svolgono in una parte limitata di spazio. Penso che sotto un certo aspetto *La tempesta* è il tentativo di Shakespeare di realizzare un *masque*, perché esso coinvolge gli dei, l'uomo, la magia e

Richard Bohringer in »Il cuoco, il ladro, sua moglie, l'amante»

non ha niente a che fare con la realtà. La struttura drammatica di *La tempesta* è molto debole, le manca una forte struttura narrativa. Sembra una serie di *tableaux vivants* legati l'uno all'altro. Di conseguenza rappresentava l'deale per quello che mi proponevo di fare in *L'ultima tempesta* e cioè investigare sulla nozione di forma non narrativa.

Helen Mirren e Michael Gambon in «Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante»

L'accuratezza e la manipolazione dell'immagine sono una caratteristica di tutto il suo cinema. Ma l'uso della tv ad alta definizione e il paintbox in *L'ultima tempesta* le hanno dato una libertà di creazione che non ha mai avuto prima.
Ho sempre ammirato e invidiato la libertà del pittore che può fare tutto. Può cambiare il mondo, può creare delle immagini completamente nuove, basti pensare al post-illusionismo che è una qualità della pittura del XX secolo. In un certo senso, la nuova rivoluzione digitale con tutti i suoi strumenti, come il Paintbox, la realtà virtuale, le associazioni della televisione con l'interattività e con il cd-rom, tutto questo può rendere il filmaker un pittore. Così il filmaker-pittore può reinventare, può utilizzare la sua libertà in un modo completamente nuovo ed eccitante. La televisione ad alta definizione non ha avuto una lunga durata, è già obsoleta, perché è stata associata al sistema analogico e non al digitale. L'associazione all'analogico è dovuta alla tendenza della televisione giapponese ad avere un'attitudine da sorella maggiore verso tutte le altre televisioni del mondo. Il nuovo formato della tv ad alta definizione è lungo e stretto, il che comporterebbe un cambiamento del televisore in ogni famiglia del mondo. Tutta questa situazione è stata creata dalla Sony che ha pensato bene di fare, così, un colpo straordinario. Ma il dover cambiare tutti i televisori del mondo non è pratico, è impossibile. Allora la tv ad alta definizione non ha funzionato, è crollata. Comunque la nostra tecnologia effimera ci ha aiutato ancora una volta a esplorare il campo dell'immaginario.

L'importanza che ha dato ai ventiquattro libri in *L'ultima tempesta* è davvero sorprendente. Essa è dovuta alla relazione tra conoscenza e potere?
Sono stato criticato per aver spinto *La tempesta* in questa direzione. Ma penso che questa mia scelta sia stata legittimata dal fatto che Prospero, nel suo racconto a Miranda, ricorda che Gonzalo gli ha dato un certo numero di libri, scelti dalla biblioteca dello stesso duca, prima di partire per l'esilio. Shakespeare non ha precisato il numero dei libri. Oggi siamo molto interessati al sistema binario della civiltà cinquecentesca. Pensiamo che il nostro mondo sia attualmente governato da un sistema decimale, dal numero dieci. Ma il mondo anteriore al XVII secolo era governato dalla nozione del numero dodici, che era relazionato al

PROSPERO'S
BOOKS

A FILM OF SHAKESPEARE'S THE TEMPEST

BY PETER GREENAWAY

ciclo della luna. Quindi nel film c'è l'idea del 12 x 2 = 24, che è associata anche all'idea dantesca dei multipli del numero tre, i quali hanno a loro volta un significato cabalistico. Il numero ventiquattro è molto importante per l'arte di predire il futuro. Dunque tutta la conoscenza del mondo viene condensata in ventiquattro libri.

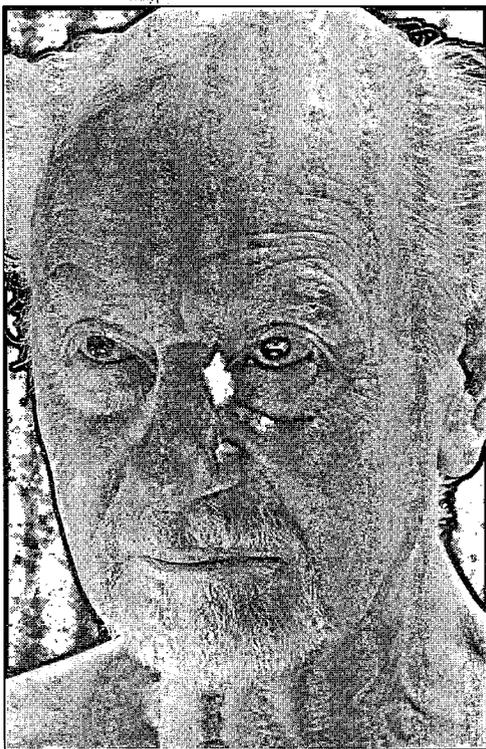
John Gielgud in «L'ultima tempesta»

***The Baby of Macôn*, il secondo film della trilogia, sembra mostrare l'essenziale relazione tra spettacolo e uso spettacolare della violenza. Pensa che una denuncia visiva della violenza sia un effettivo deterrente alla violenza stessa?**

È proprio pericoloso affrontare la violenza perché si può essere facilmente fraintesi. Molte persone pensano che io mi diverta troppo con la violenza. Credo che la scena più raccapricciante del film sia lo stupro ripetuto subito dal personaggio principale. Ma questa sequenza è stata realizzata con molta riflessione e senza alcun senso di divertimento. È un atto di vera prepotenza e non c'è nessun tentativo di investirlo di erotismo. Ma c'è anche un senso di ironia perché lo spettatore non può veder nulla, non c'è nessun dettaglio sessuale. Lo spettatore non può vedere realmente la perpetrazione dello stupro. Accade tutto nella sua testa, tutto è creato dalla colonna sonora. Ritorna di nuovo il concetto di illusionismo.

Ma quello che ho voluto specificamente mostrare in *The Baby of Macôn* sono gli strati di sospensione dell'incredulità. Ci sono due cose nel cinema a cui non potrò mai credere: una è la copula, l'altra è la morte. So che gli attori non vengono uccisi veramente e sono abbastanza certo che gli attori non fanno l'amore, non copulano di fronte alla macchina da presa. Non ho mai visto un film pornografico. Ma esistono veramente? Naturalmente *The Baby of Macôn* è molto scorretto nell'affrontare l'idea umana della donna, il concetto di innocenza, la manipolazione dei bambini, la blasfemia. Ma io sono un ateo. Può un ateo essere blasfemo? Non penso proprio. Se si è cattolici, forse, si può dare ancora un valore al concetto di blasfemia, ma per me esso non significa più niente. Molte persone trovano il film difficile e disgustoso. Gli inglesi hanno attaccato me e il mio film e hanno avuto un tale successo da riuscire nel loro intento. In questo modo il cinema riesce a tenere un film fuori dal cinema.

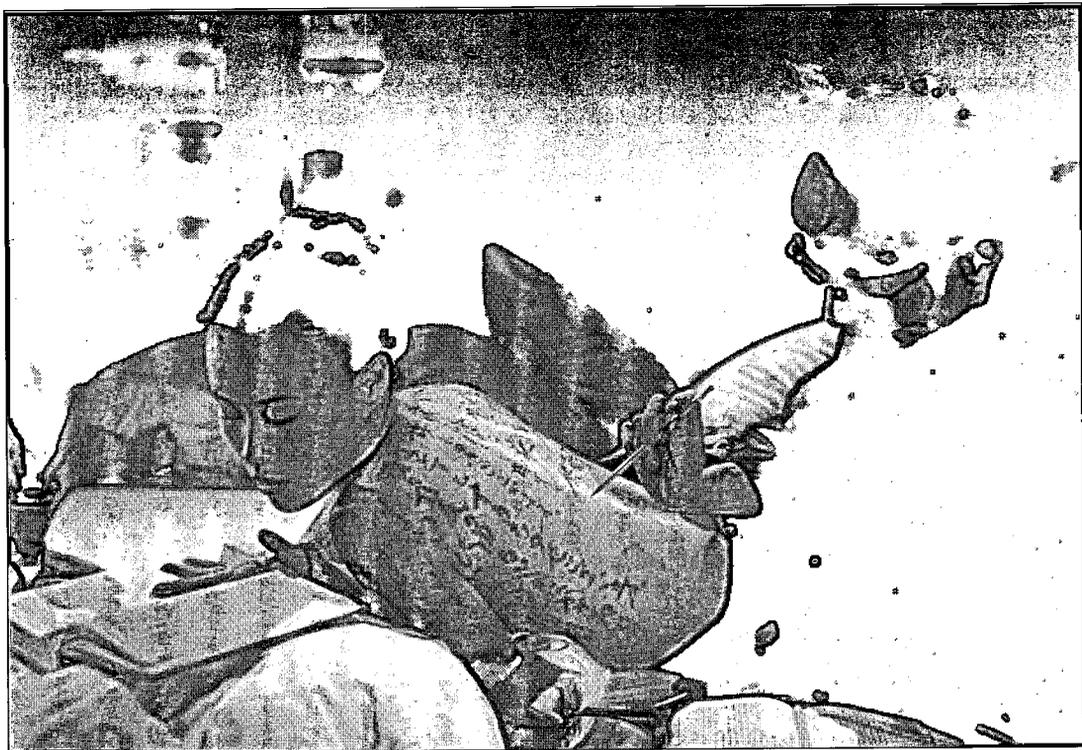
Poiché questo film mostra nello stesso tempo il dramma, ciò che avviene dietro le quinte e il pubblico che interagisce con l'azione scenica, si può dire che esso sia incentrato sul rapporto tra realtà e finzione.

Mi piace pensare che il film sia anche sul tempo, perché questo è il primo film da me realizzato in cui il tempo reale esiste veramente. Il tempo dell'azione filmica scorre parallelamente al tempo reale. Quindi l'azione teatrale prende il tempo che le occorre, non c'è nes-

Anna Niland in «The Baby of Macôn»

suna interruzione cinematografica del fenomeno temporale. Per alcune persone questa cosa non è particolarmente divertente, ma davvero pochi film sono stati realizzati in un modo simile. Si sa che i film propongono sempre dei salti temporali, dei salti molto irregolari. Così si può vedere una scena che dura cinque minuti e che rappresenta cinque minuti di tempo reale, dopodiché c'è un salto temporale di tre mesi e quindi bisogna adattarsi a una nuova situazione. *The Baby of Macôn* è il primo film in cui ho usato veramente il tempo reale. Ma in esso vi è anche l'interesse per altre forme cinematiche. *L'ultima tempesta* proponeva dei nuovi linguaggi applicati a un testo classico. Ho voluto deliberatamente tornare alle forme convenzionali, all'opera lirica. Il film propone una vera forma operistica: la divisione in tre atti, due intervalli, un prologo e un epilogo. C'è poi un grande uso della musica barocca. Sia che lo si consideri un dramma, sia che lo si consideri un melodramma, il film ha una stretta relazione con l'opera italiana del XIX secolo. È molto difficile che il cinema attuale dia spazio al melodramma magniloquente. Alcune persone dicono che alcuni atteggiamenti fanno la differenza. *L'ultima tempesta* è un testo classico con un nuovo linguaggio, *The Baby of Macôn* ritorna volutamente indietro nella rappresentazione storica per fare questa differenza.

«The Baby of Macôn»

Che ne è del terzo film della trilogia?

Il film, intitolato *Augsbergenfeld*, propone volutamente un titolo difficile. Augsbergenfeld è il nome di una piccola città tedesca, in cui è avvenuta una battaglia nel 1610. Molti anni fa c'era un film intitolato *Quinlian Axscansi* che nessuno riusciva a pronunciare, mentre ora tutti vi riescono. Si usa un nome difficile per farlo imprimere nella testa degli spettatori. Se la prima parte della trilogia, *L'ultima tempesta*, è sugli usi e abusi della saggezza, la seconda parte, *The Baby of Macôn*, è sugli usi e abusi della fede e della superstizione, *Augsbergenfeld* dovrebbe essere sugli usi e abusi della guerra. È un film profondamente pessimista, molto più pessimista di *The Baby of Macôn*, e avrebbe dovuto essere realizzato proprio dopo quest'ultimo. *Augsbergenfeld* dovrebbe avere un cast di attori tutti al di sopra dei sessantacinque anni, dovrebbe svolgersi al buio e trattare l'argomento della necrofilia. Si capisce quindi che i produttori mi abbiano imposto di aspettare che la mia credibilità finanziaria e commerciale aumenti ancora un po', in modo tale che sarà più facile trovare i finanziamenti per il film. Allora ho realizzato *I racconti del cuscino*. Questo non significa che ho fatto questo film per perder tempo, anzi esso sembra essere molto interessante. Mi piacerebbe realizzare *Augsbergenfeld* prima o poi, ma penso proprio che dovrò aspettare un po' di anni per farlo. Tutti i miei film tendono a funzionare abba-

Vivian Wu in «I racconti del cuscino»

stanza bene, ma non per una manipolazione intenzionale basata sul principio che io definisco A-B, A-B, A-B... Così *I misteri del giardino di Compton House* è il mio primo A-film, ha avuto un ampio successo. Questo mi ha permesso di realizzare un secondo film più sperimentale, *Lo zoo di Venere*, un B-film. *Il ventre dell'architetto* è un A-film e *Giochi nell'acqua* è un B-film. *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* è il mio A-film che ha avuto più successo. In America ha incassato 25 milioni di dollari. *L'ultima tempesta* è un B-film ed è stato seguito da *The Baby of Macôn*, un altro B-film. Fare un altro B-film è stato un po' rischioso e quindi spero che *I racconti del cuscino* sia un A-film che mi permetta di realizzare un altro B-film.

I racconti del cuscino **è basato sull'idea del corpo umano come libro, quindi sulla fisicità e sulla letteratura. Scrivere su un corpo nudo è un modo per esaltarlo, per renderlo più eloquente?**
Credo sinceramente che ci siano solo due stimoli sicuri nella nostra vita. Uno è la fisicità e la sessualità, l'altro è la letteratura. Di solito non vedo mostre pittoriche e non vado al cinema. Ma posso certamente dire che quando leggo un libro trovo sempre qualcosa di eccitante e stimolante. Ho scritto delle brutte poesie e dei romanzi terribili. Ma prima o poi essi mi offrono qualcosa che mi torna utile. La stessa cosa accade per la nostra fisicità. Esperienze sfortunate, emozioni, esperienze sessuali, tutto ci arricchisce. Quindi ho voluto fare un film sul sesso e sul testo, quelli che sono anche chiamati «i fattori drammatici». Ma m'interessa anche la ricerca, nel cinema, di un evento in cui il testo e l'immagine siano completamente

Yoshi Oida e Ewan McGregor in «I racconti del cuscino»

uniti. Non penso che nel cinema si sia ancora raggiunta questa unione. Nel mondo occidentale la pittura è da una parte e la letteratura è da un'altra. Se sei uno scrittore non puoi essere un pittore e viceversa. Questo accade soprattutto in Inghilterra, dove bisogna stare al proprio posto e non fare nient'altro. Si potrebbe pensare che il cinema è il medium ideale per mettere insieme le due cose, ma questa è solo un'istanza futura. In Giappone l'ideogramma è sia testo che immagine. I giapponesi sostengono che la storia della pittura è anche la storia della letteratura. Quindi nella cultura giapponese, e in quella orientale in genere, l'immagine è anche il testo. Si può leggere l'ideogramma come un testo e si può vederlo come un'immagine. Esso potrebbe essere un grande modello, un grande catalizzatore per l'immaginario del cinema. Realizzare un cinema in cui testo e immagine siano completamente integrati. Probabilmente questo mio desiderio è molto accademico ed è certamente collegato all'ansietà provocata in me dal primato del testo sull'immagine. Ma è anche la ragione fondamentale per cui ho realizzato *I racconti del cuscino*. Volevo vedere se potevo usare una specie di modello per reinventare qualcosa.

Che cosa distingue *I racconti del cuscino* dai suoi altri lavori?
Credo che sia molto più inventivo a livello formale. Ho avuto una formazione pittorica e quindi so che si può utilizzare la cornice di un dipinto in relazione al contenuto. Se fossi un pittore e volessi dipingere una giraffa, dovrei scegliere una cornice lunga e stretta. Se volessi dipingere un serpente che striscia sul prato, dovrei usare una cornice lunga e orizzontale. Questo

Vivian Wu in «I racconti del cuscino»

non si può fare nel cinema, perché esso ha una cornice fissa. Come regista posso scegliere tre tipi di rapporto larghezza/altezza dell'immagine: il cinemascope, l'Academy, e un terzo rapporto. Con la televisione si ha un unico rapporto, quello di 1:1,3. Ora, con la nuova tecnologia, posso rompere questo rapporto, posso adattare la cornice ai contenuti. Lo abbiamo fatto in *I racconti del cuscino* e probabilmente questo segna un nuovo punto d'inizio. In *I racconti del cuscino* abbiamo utilizzato anche l'idea della dislocazione dei testi proposta da Resnais. Così si può parlare di fantasia, si può parlare di fiction, si può parlare del passato, del presente e del futuro in un ordine non cronologico. È interessante il fatto che Resnais abbia creato un vocabolario nuovo ma che solo pochi registi lo abbiano sviluppato. Per me è molto stimolante cercare di combinare le nuove tecnologie con la dislocazione del testo, con gli schermi multipli già usati dalle avanguardie, per reinventare il linguaggio cinematografico.

Yoshi Oida in «*I racconti del cuscino*»

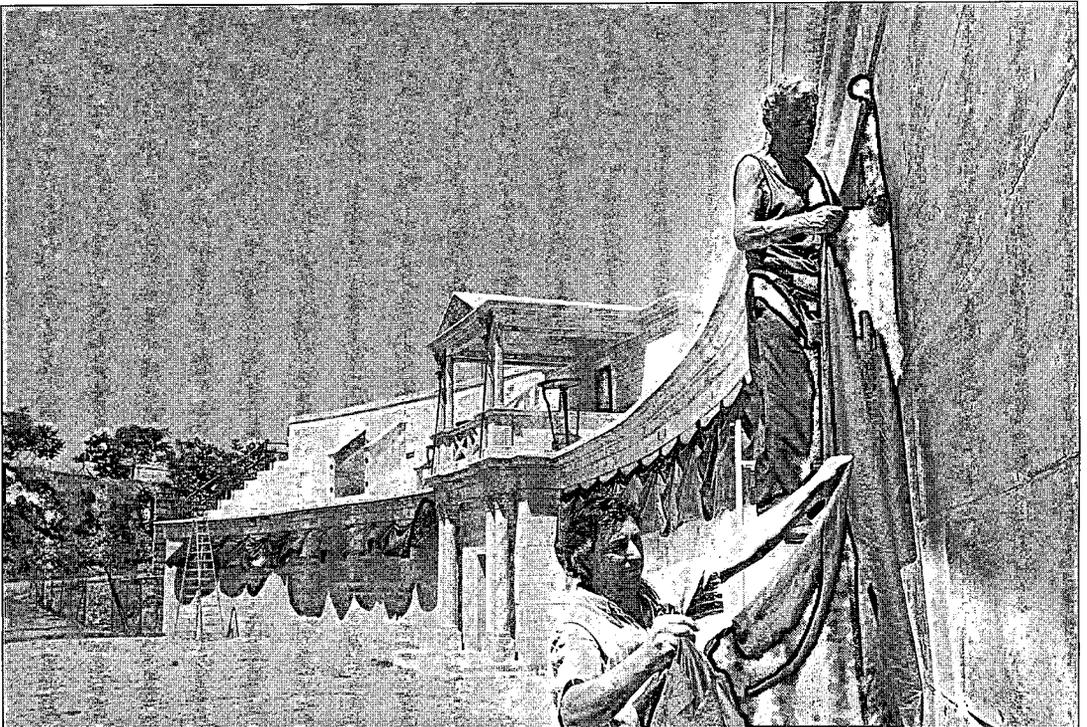
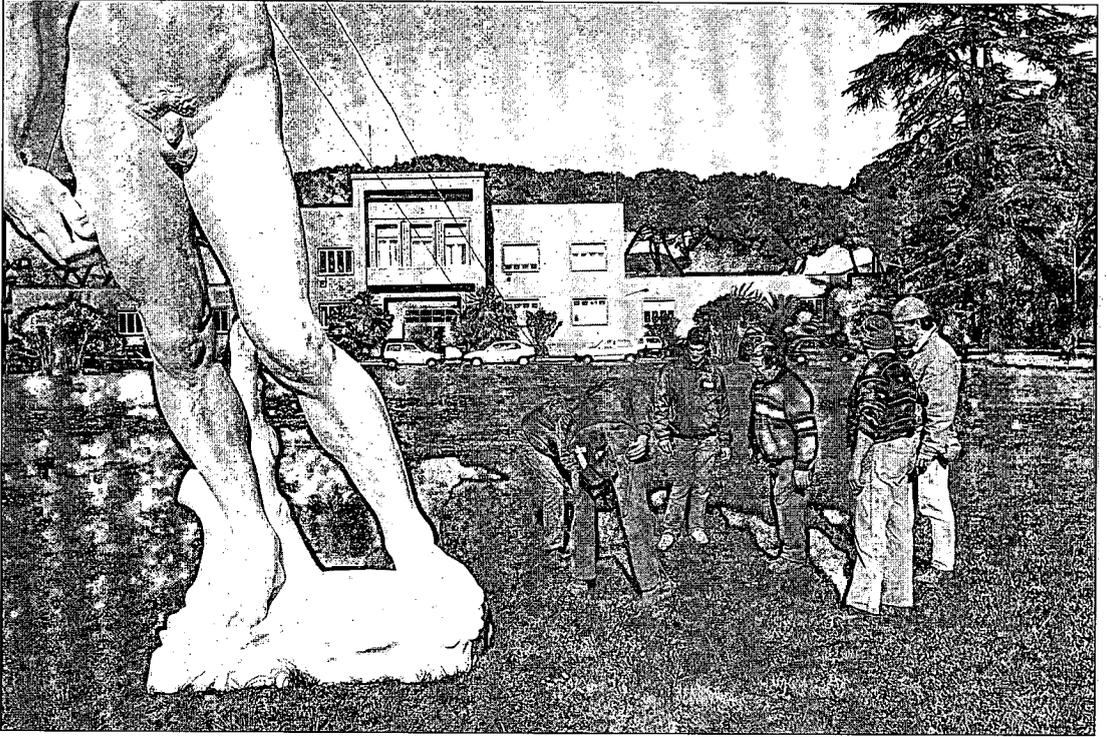
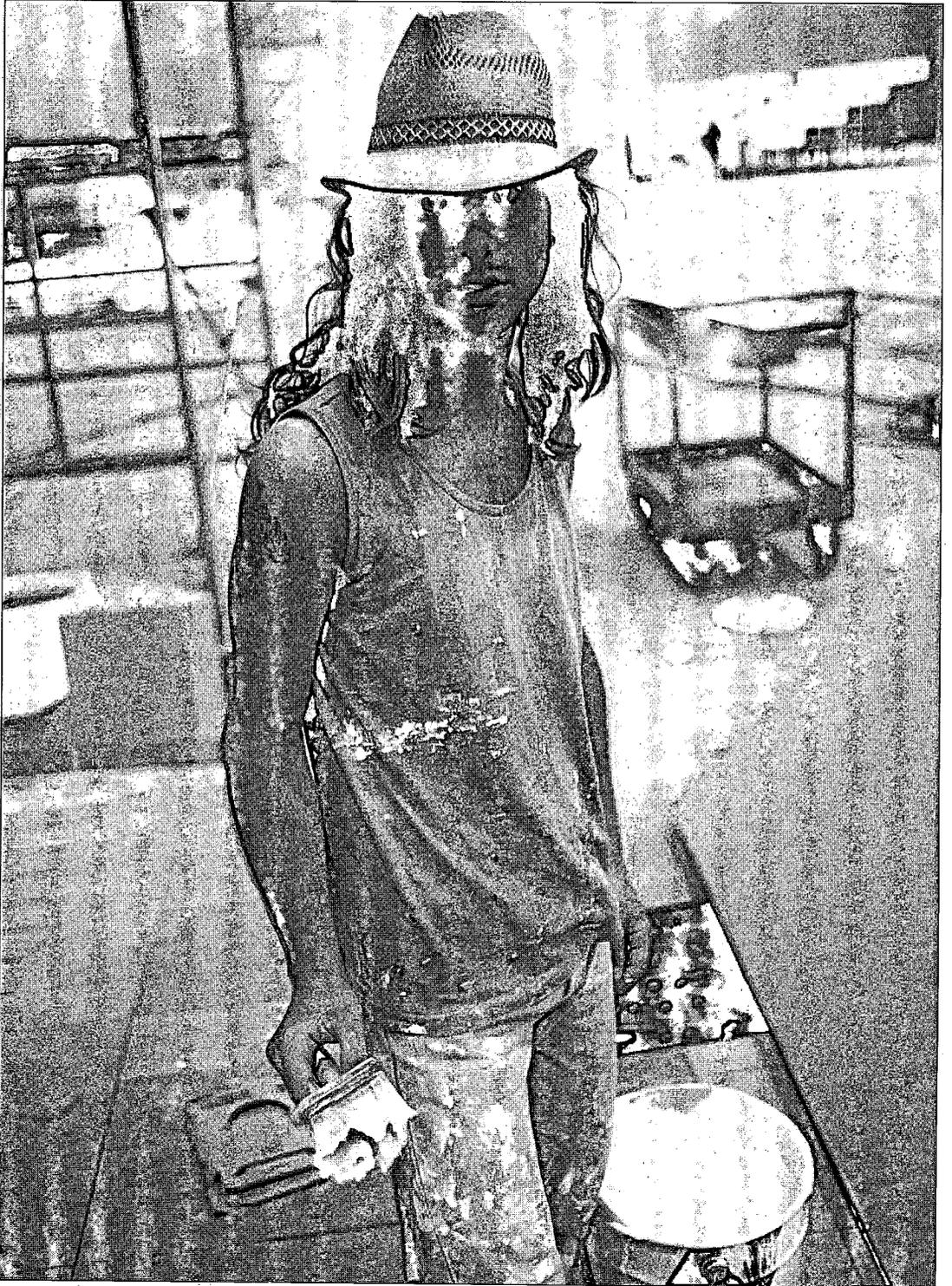
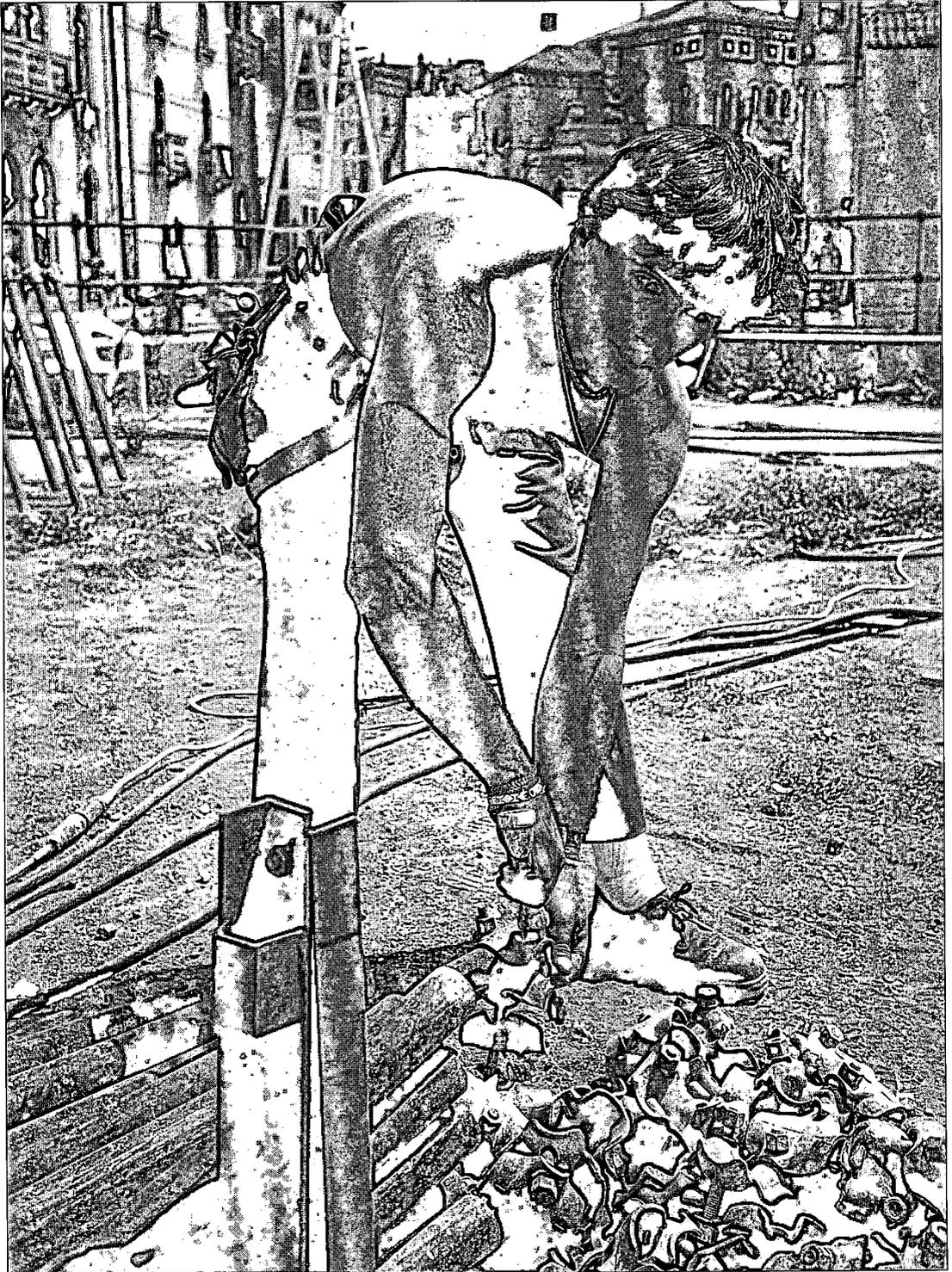
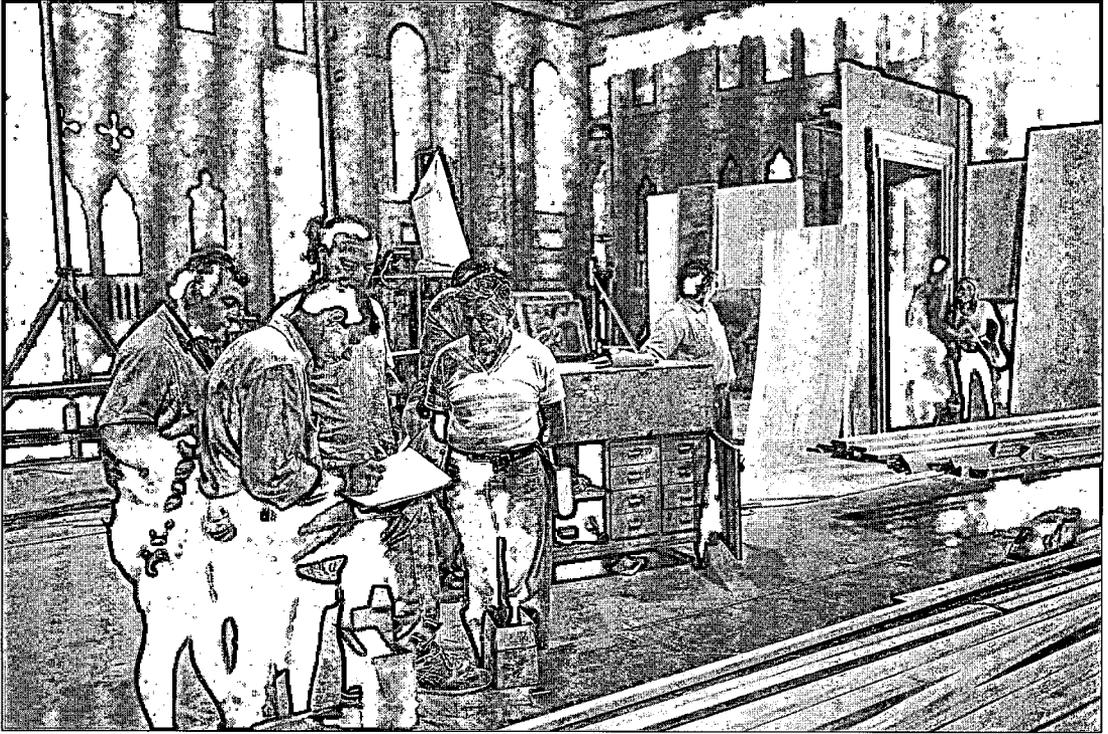
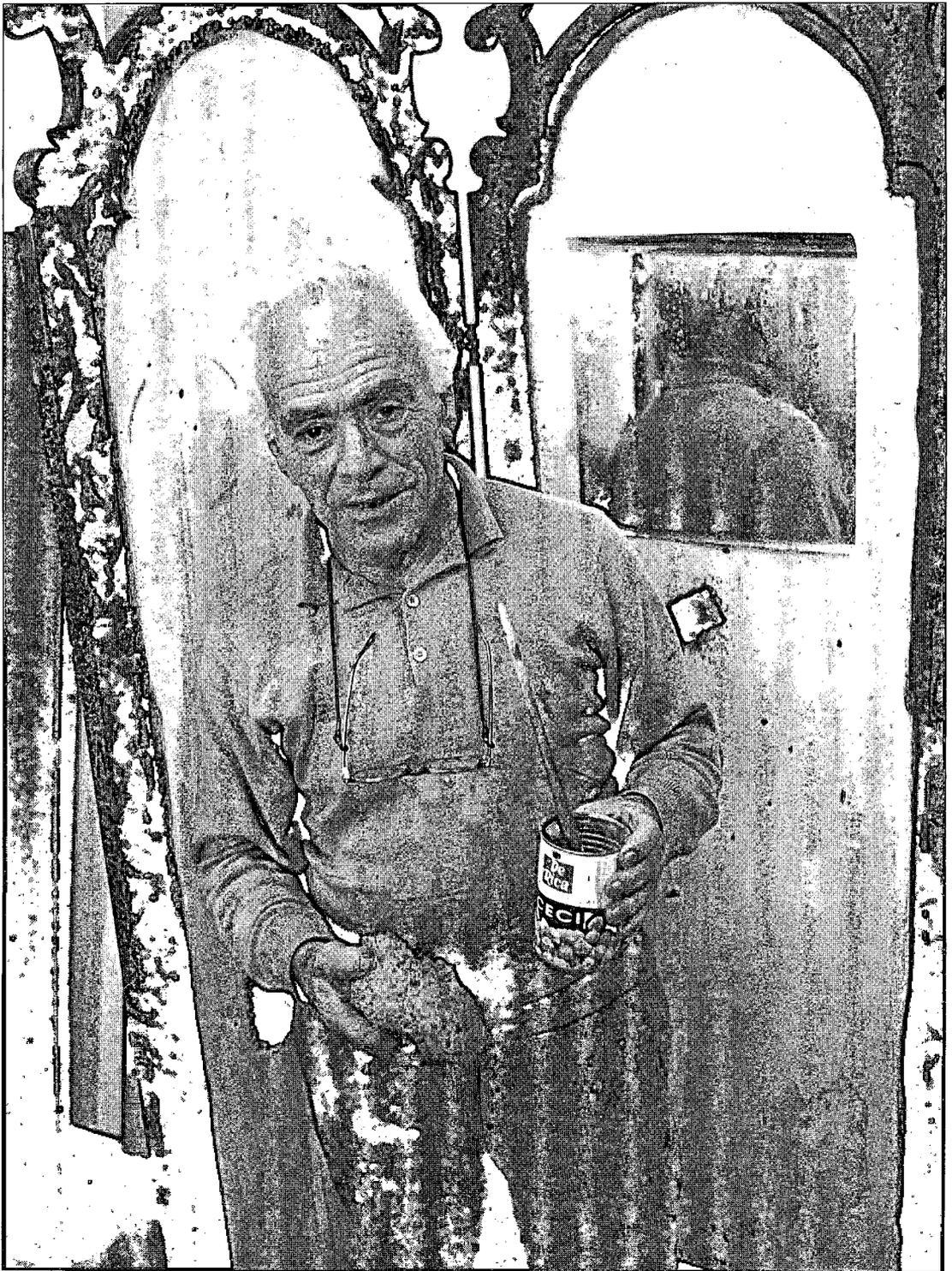
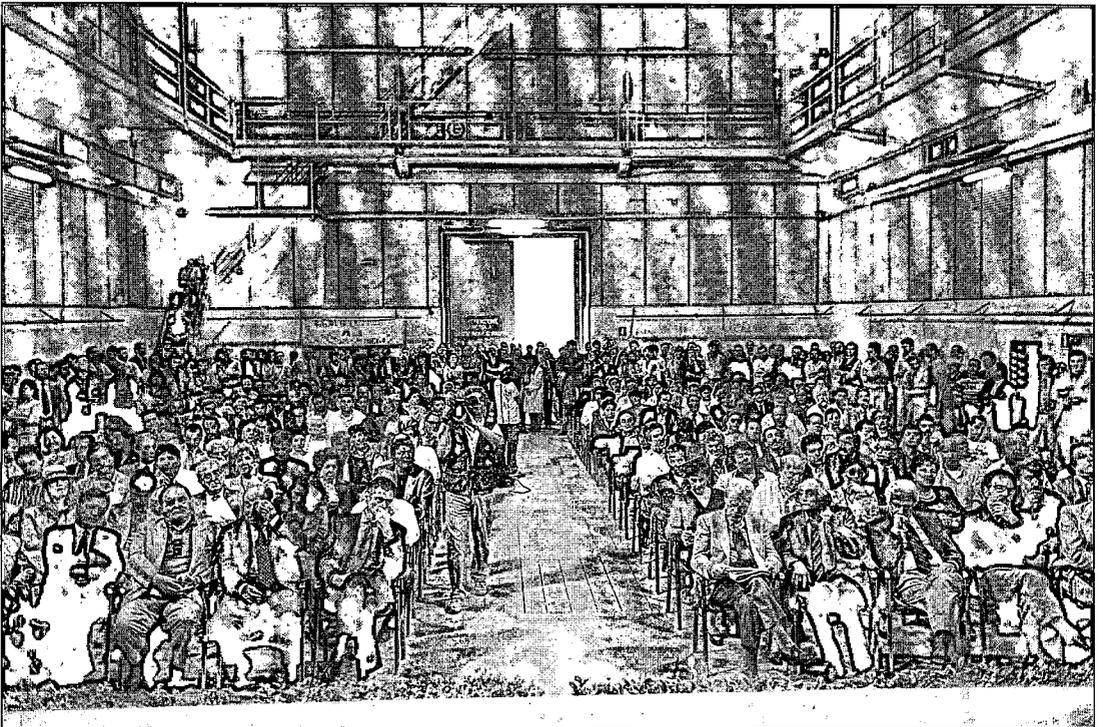
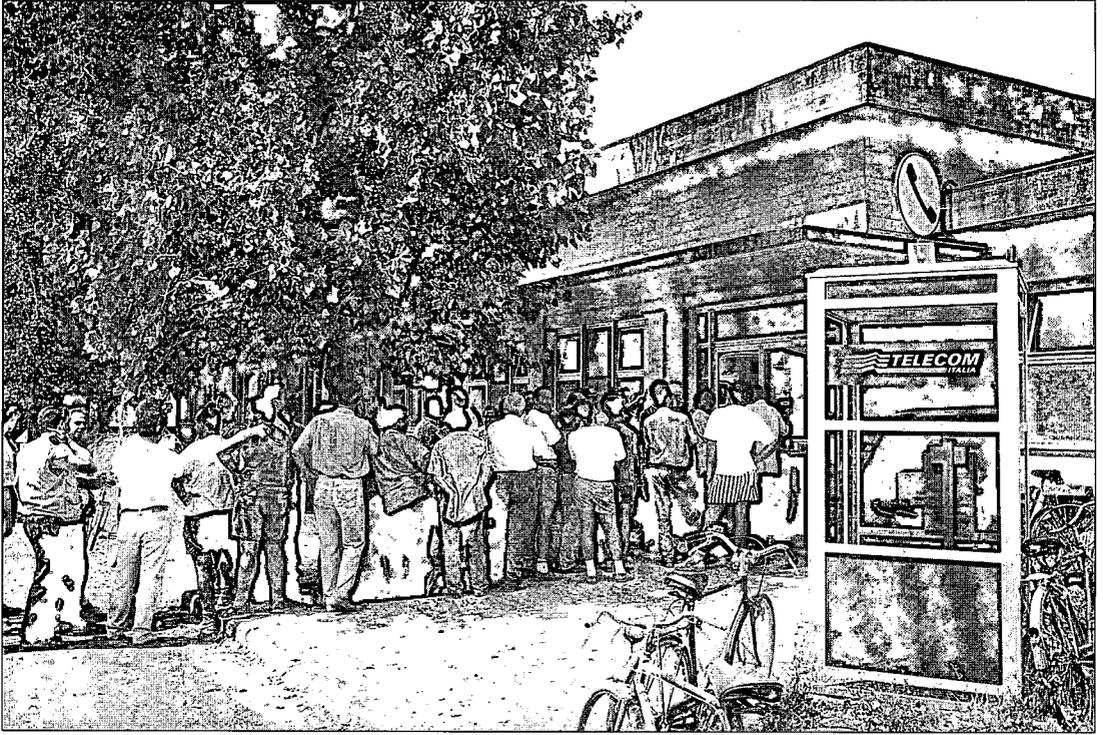
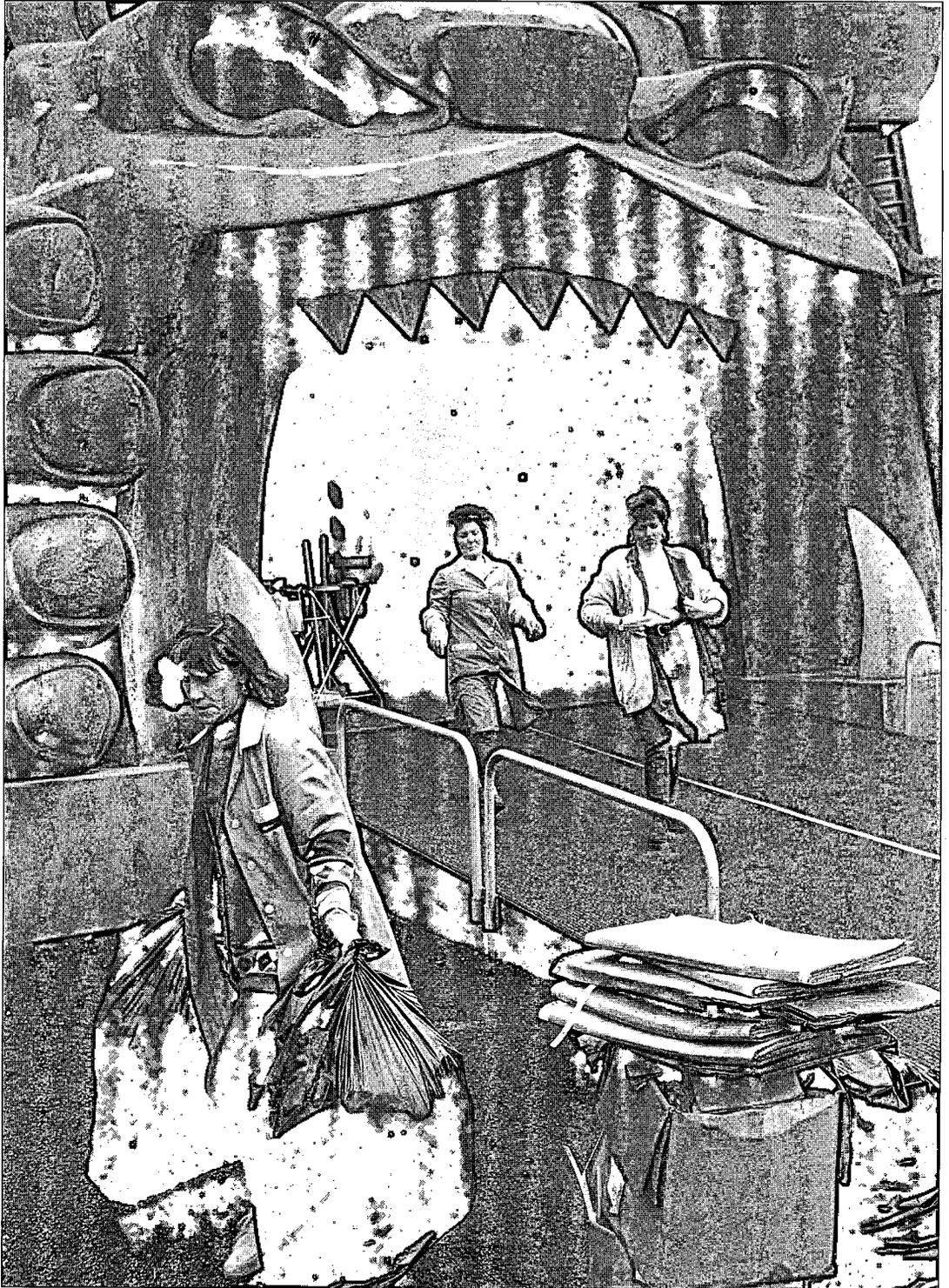
Continuerò questa ricerca nei prossimi film.

Recentemente ha presentato a Roma uno spettacolo di luci e di suoni. Come le è venuta l'idea di realizzare *La cosmologia* di Piazza del Popolo e come l'ha sviluppata?

Probabilmente tutto è iniziato quando stavo girando *Il ventre dell'architetto*. Alcune scene furono girate a Piazza del Popolo e rimasi subito affascinato da questo spazio. A un altro livello, il mio disincanto per il cinema è collegato alla sua pretesa di illusionismo. Preferisco girare film in location reali, allontanarmi dall'idea di città di cartone per affrontare spazi con un significato storico. Sto anche realizzando una serie di esposizioni intitolate *The Stairs* per portare il cinema fuori dal cinema, usando un vocabolario cinematografico in circostanze diverse da quelle del cinema. Comunque, due anni fa il British Council di Roma, che stava allestendo la manifestazione biennale dedicata all'arte inglese, mi ha chiesto di fare uno spettacolo. Mi è sembrato che tutte queste idee di illusionismo, di luci cinematiche, di storia di questo spazio, rappresentassero l'opportunità ideale per fare uno spettacolo grandioso, alla maniera dei Lumière. Per me è stata una grande esperienza. Per otto giorni, in quella piazza, mi sono sentito come un dio. Sono comparsi Bernini, Fellini, Nerone... è stato una specie di microcosmo storico, un omaggio alla Città Eterna. Sono stato molto gratificato dalla realizzazione di un tale spettacolo. È stato davvero eccitante.

Tra le musiche che ha scelto per questo evento, si riconosce un tema della colonna sonora di *La dolce vita*. È stato un omaggio a Fellini?
È stato anzitutto un omaggio a Nino Rota che, non solo ha scritto le musiche per *La dolce vita*, ma le ha scritte anche per il mio film felliniano preferito, l'affascinante *Giulietta degli spiriti*. In quest'ultimo c'è l'idea del carosello che, naturalmente, si trova anche in *Otto e mezzo*. Fellini è stato sempre interessato alla nozione di luna park e di circo. Ho considerato l'obelisco come il fulcro del carosello. C'è un'idea circolare nella musica scritta da Nino Rota per *La dolce vita*. Ho voluto ricreare proprio questa circolarità.

Una parte del cinema contemporaneo è interessato alla realtà virtuale. Cosa pensa del futuro del cinema in questa direzione?
Penso che il cinema del futuro avrà cinque nuove caratteristiche. Sarà un cinema con schermi multipli, quindi lo schermo unico scomparirà. Sarà un cinema che coinvolgerà i cinque sensi e non solo due. Sarà molto più interattivo, cosicché il pubblico potrà avere un controllo maggiore sulle circostanze. Si allontanerà dall'idea di essere un medium per illustrare temi, e soprattutto sarà incentrato sulla relazione individuale spettatore/schermo. Non penso che il cinema sia un'arte sociale. Si può andare al cinema con altre persone, vi si possono stringere nuove relazioni sociali, ma quando lo spettatore guarda il film è solo davanti allo schermo. C'è già una tradizione individuale nella prima arte televisiva.
Quando si lavora su un cd-rom, ci sono solo il fruitore e lo schermo. Penso che bisognerà cambiare l'architettura cinematografica. Il cinema diventerà un evento che coinvolgerà completamente, come la realtà virtuale. Ma non trovo soddisfacente quest'ultima, o, per renderla possibile, dovremmo creare una nuova architettura per le sale cinematografiche.

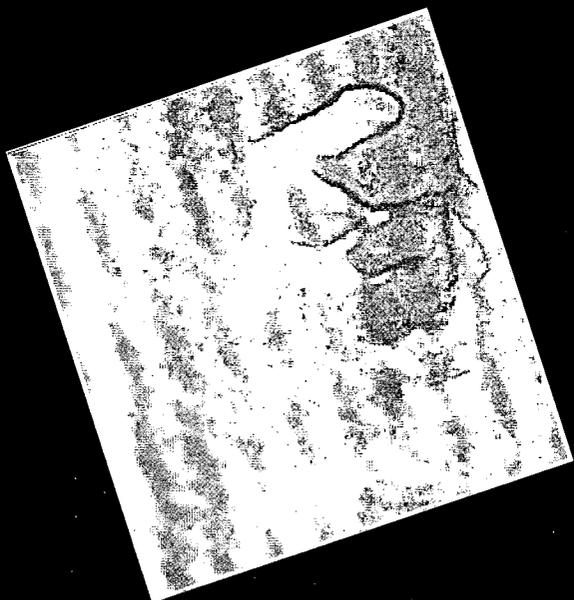
Su quali progetti sta lavorando?
Ce ne sono molti. L'anno prossimo farò un'opera a Salisburgo, di cui ho appena scritto il libretto. Ho l'enorme progetto di un film di otto ore, intitolato *Tulse Luper' Suitcase*, le cui riprese probabilmente inizieranno a novembre e verranno realizzate in tutto il mondo. Ho appena allestito una grande mostra sui Picari a Barcellona. Sono stato da poco invitato a realizzare un'enorme installazione per l'Expo di Lisbona del 1998. Inaugurerò una grande esposizione pittorica a New York, alla fine dell'estate. Infine mi è stato appena chiesto di celebrare il centenario del Museum of Culture di Brooklyn, a New York.

b&n

sopral-
luoghi

Tano D'Amico

Cinecittà

204

b&n

Centro Sperimentale di Cinematografia

L. 24.000
(IVA assolta dall'editore)